

Александр Швич

Природа.
Дети.

Троицкий
Паустовский
Дубов
Манова

Издательство "Детская литература"





Александр Шварц

Природа. Дети.

*Тришвин
Паустовский
Дубов
Панова*

ОЧЕРКИ



Москва „ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА“ 1975

8 P2
И 17.

М $\frac{70803-494}{M101(03)75}$ 491—75

© ИЗДАТЕЛЬСТВО «ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА», 1975 г.



Трунцев - Семан

С природой одною он жизнью дышал:
Ручья разумел лепетанье,
И говор древесных листов понимал,
И чувствовал трав прозябанье.

Е. Баратынский.
«На смерть Гете».

К

1

онстантин Паустовский, в некоторых чертах литературный сосед Пришвина, писал о нем: «Если бы природа могла чувствовать благодарность к человеку за то, что он проник в ее жизнь и воспел ее, то прежде всего эта благодарность выпала бы на долю Михаила Пришвина»¹.

Природу в целом и каждое ее явление, каждую деталь Пришвин воспринимал двойным зрением: поэта и ученого. Самобытны способы его проникновения в природу — до сокровенных ее глубин. Самобытны и способы художественного воплощения своего видения. Писатель на редкость точен: достоверны и зорки его наблюдения; у него нет случайных слов — каждое выверено, взвешено и накрепко уложено во фразу. В ранних книгах Пришвина было много просторечных, иногда и диалектных

¹ К. Паустовский и. Собр. соч., т. 2. М., 1957, стр. 665.

слов, часто даже выделенных разрядкой. Постепенно отбор слов становился строже. Уже зрелым мастером он писал: «[...] замечаю в себе в одном постоянство, — это все большее и большее приближение к простоте языка, и чувствую, это не просто» (т. 4 стр. 322)¹. Простое слово Пришвина удалено от банального на бесконечное расстояние. Его талант управления словами особенно ясно выражен во внезапности их сочетаний, останавливающих внимание читателей с такой же физической необходимостью, как шлагбаум на пути.

Пришвин — один из самых автобиографичных русских писателей. Говорю не об автобиографическом его романе «Кашеева цепь», а обо всем творчестве. Кроме этого романа, где о герое его, Курымушке, говорится как раз в третьем лице, почти все произведения Пришвина написаны от первого лица. Однако было бы ошибкой ставить знак равенства между «я», от имени которого ведется рассказ (для обозначения этой формы в литературоведении иногда пользуются выражением «рассказ рассказчика»), и Михаилом Михайловичем Пришвиным. Но неосторожно и резко отделять рассказчика от автора. Подлинность наблюдений, поэтически претворенных в произведениях Пришвина, нередко подтверждается и дневниками писателя, и миниатюрами «Календаря природы» — тоже своего рода художественным дневником наблюдений, — и сделанными автором фотографиями, и биографическими сведениями. Например, все собаки, которые изображены в его произведениях, действительно принадлежали Пришвину или были ему близко знакомы.

Пришвин называл себя естественником. Он и был им по образованию. Но можно применить к нему и старомодное слово «естествоиспытатель». Он природу не только наблюдает, он испытует ее неисчерпаемые возможности, разгадывает ее загадки.

Важнее ружья для неутомимого охотника Пришвина была собака. Она помогала находкам остротой своего чутья, недоступной человеку. И в то же время сама была для Пришвина объектом наблюдений, развития ее возможностей умелым воспитанием. Страсть к наблюдению, испытанию природы рано родилась у Пришвина. Во вступлении к составленному им для ребят сборнику своих рассказов «Золотой луг» (названо вступление «Моя родина») Пришвин писал, вспоминая о своем детстве:

¹ Все ссылки к цитатам из М. Пришвина, кроме специально оговоренных в сносках, даны в тексте в скобках, по изданию: М. М. Пришвин. Собрание сочинений в шести томах. М., 1956—1957.

«После чаю я уходил на охоту за перепелками, скворцами, соловьями, кузнечиками, горлячками, бабочками. Ружья тогда у меня еще не было, да и теперь ружье в моей охоте необязательно.

Моя охота была и тогда и теперь — в находках. Нужно было найти в природе такое, чего я еще не видел, и может быть, и никто еще в своей жизни с этим не встречался.

Перепелку самку надо было поймать силками такую, чтобы она лучше всех подзывала самца, а самца поймать сетью самого голосистого. Соловья молодого надо было кормить муравьиными яйчками, чтобы потом пел лучше всех. А поди-ка найди такой муравейник да ухитрись набить мешок этими яйцами, а потом отманить муравьев на ветки от своих драгоценных яичек.

Хозяйство мое было большое, тропы бесчисленные»¹.

Охота, часто без ружья, охота за открытиями, обогащающая ум, познания, сердце наблюдателя, а иной раз — и науку...

К этому нужно сделать существенное добавление: во всех странствиях, близких и дальних, с ружьем и без ружья, Пришвин охотился за словом — тем емким и выразительным словом, которое определяет стиль пришвинских рассказов о природе. Рассказов ли?.. Пришвин называл свои вещи очерками (М. Горький писал, что Пришвину его поэмы «угодно именовать «художественным очерком»), но пришвинское определение этого жанра несколько отличается от общепринятого: «Мы будем понимать под очерком особенное, специфическое отношение автора к своему материалу как в смысле подчинения ему, так и, скажем, *оволения*», — писал он в статье «Мой очерк» (т. 4, стр. 9). Подзаголовок — «Биографический анализ» — характерен для писателя, который всегда, и в дневниках и в книге о творчестве «Журавлиная родина», так же пристально наблюдал, анализировал процесс своего литературного труда, его истоки и цели, как природу, как весь окружающий мир. Дальше в статье² читаем: «[...] Пришвин благодаря своей необыкновенной близости к материалу, или, как он сам говорит, *родственному вниманию*, выявляет нам лицо самой жизни, будь это цветок, собака, дерево, скала или даже лицо целого края» (т. 4, стр. 12).

¹ Сб. «Золотой дуг». М., 1968, стр. 22—23.

² В статье «Мой очерк» Пришвин говорит о себе в третьем лице — еще одно напоминание о постоянной его позиции наблюдателя.

Вот это «родственное внимание» и дает ему внутреннее право строить диалоги между животными, птицами, даже деревьями — их диалоги между собой и с наблюдателем. Свои очерки Пришвин сам понимал как сплав наблюдений поэта, ученого и искателя правды. Он писал в той же статье: «[...] это *что-то* не от поэзии есть в каждом очерке, это *что-то* от ученого, а может быть, и от искателя правды [...]» (т. 4, стр. 10).

В глубине пришвинского восприятия природы лежит переживание ее, как поэтической сказки. Но все же не от сказки идут диалоги животных, птиц друг с другом и с рассказчиком; они — органичный для писателя способ выражать свои отношения с природой: отношения эти — диалогичны. Вся его жизнь художника и наблюдателя — диалог с природой¹.

В мою задачу не входит обзор и характеристика всего творческого наследия Пришвина. В этой статье (как и в других, составляющих предлагаемую книгу) я говорю преимущественно о произведениях, вошедших в круг детского чтения. К другим обращаюсь там, где это нужно для характеристики истоков и задач творчества или стиля писателя.

2

Приглядимся для начала хотя бы к очерку «Ярик» (т. 3, стр. 105; цикл «Календарь природы», ч. 2 — «Лето») об одной из собак рассказчика. Пересказывать короткие вещи Пришвина не только трудно, но и столь же бесполезно, как пересказывать стихи. Пересказать можно сюжет, ситуацию (это иногда приходится мне делать), но не языковую характерность, не способы изображения, которыми Пришвин живописует свои взаимоотношения с природой.

Итак «Ярик». Идет с ним рассказчик на охоту. По дороге с завистью смотрит на нос собаки: «Вот если бы мне такой аппарат, вот побежал бы я на ветерок по цветущей красной вырубке и ловил бы и ловил интересные мне запахи!»

На опушке Ярик «крепко обнюхал место, искоса *очень серьезно* посмотрел на меня, *пригласил следовать*: мы понимаем друг друга без слов. Он повел меня за собой очень медленно,

¹ Совпадающее определение — «Пришвин ведет как бы непрекращающийся диалог с природой», я нашел в заслуживающей внимание читательской книге В. Ромапенко «Тревожная радость». Харьков, 1972, стр. 117. (Примечание 1973 года. — А. И.)

сам же *уменьшился на ногах* и очень стал похож на лисицу»¹.

«Ярик [...] взглянул па меня. Я понял — он говорил:

— Они тут почевали, а кормились на поляне [...].

— Как же быть? — спросил я».

Дождь смыл следы. Ярик их ищет.

«Запах тетеревов пахнул ему на всем ходу, и потому он стал в очень странной позе, весь кольцом изогнулся и, если бы хотел, мог во все удовольствие любоваться своим великолепным хвостом. Я поспешил к нему, огладил и шепотом сказал:

— Иди, если можно!

Он выпрямился, попробовал шагнуть вперед, и это оказалось возможно, только очень тихо. Так, обойдя весь куст кругом, *он дал мне понять*:

— Они тут были во время дождя.

И уже по самому свежему следу повел, касаясь своими длинными волосами на хвосте самой земли.

Вероятно, они слышали нас и тоже пошли вперед, — я это понял по Ярику; *он мне по-своему доложил*:

— Идут впереди нас и очень близко».

Полное взаимопонимание между собакой и ее хозяином! «Ярик сделал свою последнюю мертвую стойку». Тут мелкое как будто происшествие. Ярик крепко стиснул челюсти, чтобы не «хахать» и «только маленький кончик языка, не успевший вовремя убраться в рот, торчал из-под губы, как розовый лепесток. Комар сел на розовый кончик, вшил, стал наливаясь, и видно было, как темно-коричневая, словно клеенчатая, тюпка па носу Ярика волновалась от боли и танцевала от запаха, но убрать язык было невозможно: если открыть рот, то оттуда может сильно хахнуть и птиц испугать».

Этот эпизод вовсе не так незначителен, как может показаться. Писатель выражает состояние охотничьей собаки в «мертвой стойке». Ее ничто не может отвлечь от дела, которым она занята, — и комара на языке приходится терпеть, чтобы не вырвался звук изо рта.

¹ Я выделяю в цитатах, здесь и кое-где дальше, некоторые слова и словосочетания, характерные для прищвинской манеры изображения, — те, где точность определений совмещается с неожиданностью их для читателя и те, где даются психологические обоснования поведения «действующих лиц» — собаки и тетеревиной матки — средствами своего рода семантических сдвигов по сравнению с обычным словоупотреблением (например, выражения «пригласил следовать», «очень серьезно посмотрел», «докложил» в применении к собаке).

У охотника и его собаки возникают сложные взаимоотношения с новыми действующими лицами: тетеревиной маткой и ее птенцами. «Мы так довольно долго стояли, и, конечно, они в кусту хорошо знали, что мы стоим с двух сторон. Я сделал шаг к кусту и услышал голос тетеревиной матки. Она *квохнула* и этим сказала детям:

— Лечу, посмотрю, а вы пока посидите.

И со страшным треском вылетела.

[...] Большая серая, почти с курицу, птица вдруг кувыркнулась в воздухе, подлетела почти к самому Ярикову носу и над самой землей тихонечко полетела, *маня его криком*:

— Догоняй же, я летать не умею!»

Так Пришвин выражает в репликах тетеревиной матки мотивы ее поведения.

Интересный оттенок: успокаивающее сообщение птенцам — «посмотрю», а на деле смелый и опасный маневр!

Ярик не выдержал и, «забыв годы моей науки, ринулся [...]».

«Фокус удался. Она отманила зверя от выводка и, крикнув в кусты детям:

— «Летите, летите все в разные стороны»,— сама вдруг взмыла над лесом и была такова» (т. 3, стр. 108)¹.

Слово «зверь» здесь сигнал изменения точки зрения. Ситуа-

¹ Мне кажется несомненным, что близкий литературный предок Пришвина — С. Т. Аксаков. Роднит их прежде всего точность и пристальность наблюдений природы. Правда, большая часть «Записок ружейного охотника Оренбургской губернии» С. Аксакова написана, как инструкция для охотников с подробным описанием не только повадок дичи всех видов, способов и благоприятного времени охоты на нее, но даже «технической части ружейной охоты», вовсе не претендующей на художественность.

Однако сравните поведение тетеревиной матки и Ярика, изображенных Пришвиным, с поведением дикой утки и легавой собаки у Аксакова:

«Утка — самая горячая мать. Когда собака или человек спугнет ее с гнезда, для чего надобно почти наступить на него, то она притворится какою-то хворую или неумеющую летать: трясется на одном месте, беспреестанно падает, так что, кажется, стоит только погнаться, чтобы ее поймать. Редкая собака не поддается обману и не погонится за ней. Еще большую горячность показывает утка к своим утятам: если как-нибудь застанет ее человек плавающую с своею выводкой на открытой воде, то утята с жалобным писком, как будто приподнявшись над водою,— точно бегут по ней,— бросаются стремглав к ближайшему камышу и проворно прячутся в нем, даже ныряют, если пространство велико, а matka, шлепая по воде крыльями и оглашая воздух особенным, тревожным криком, начнет кружиться пред человеком, привлекая все его внимание на себя и отводя в противоположную сторону от детей. (С. Т. Аксаков. Собрание сочинений в 4-х томах, том 4. М., 1956, стр. 272—273.)

ция описывалась с позиций охотника и его собаки. Теперь она описывается с точки зрения тетеревиной матки; для нее Ярик — зверь.

Молодые тетерева разлетелись.

Ярик «опомнился и, виноватый, медленно стал подходить. *Особенным, жалким голосом* я спрашиваю:

— Что ты сделал?

Он лег.

— Ну, иди же, иди!

Ползет виноватый, кладет мне на коленку голову, *очень просит* простить.

— Ладно,— говорю я, усаживаясь в куст,— лезь за мной, смирно седи, не хахай. Мы сейчас с тобой *одурачим всю эту публику*».

Я снова подчеркнул неожиданность пришивинских определенных — обращение к собаке «жалким голосом» и характер отношения охотника к тетеревиному семейству — его решения одурачить «всю эту публику».

И одурачил — заговорил на тетеревином языке:

«— Фиу, фиу!

Значит: «Где ты, мама?»

— Квох, квох! — отвечает она.

И это значит: «Иду!»

Тогда с разных сторон засвистело, как я:

— Где ты, мама?

— Иду, иду! — всем отвечает она».

Охотник подманил одного цыпленка, накрыл его ладонью и вытащил.

«— Ну, понюхай,— тихонько говорю Ярику.

Он отвертывает нос: боится хамкнуть.

— Нет, брат, нет,— жалким голосом прошу я,— понюхай-ка.

Нюхает, а сам — как паровоз.

Самое сильное наказание».

Прощенный, казалось, Ярик все-таки наказан — и очень чувствительно.

Весь этот эпизод пронизан юмором — и одурачивание тетеревиной «публики» и способ наказания Ярика. А концовка дана в другой тональности — добрая, веселая и поэтичная:

«И пускаю своего тетеревенка. Он хлопает крыльями о куст, и все хлопают, все вздымаются. А мы из кустов с Яриком смотрим вслед улетающим и смеемся:

— Вот как мы вас одурачили, граждане!

Тетерева были «публикой», а теперь они даже «граждане».

Охота без добычи. Ягдташ пуст — и бог с ним. Рассказчик обогатился наблюдениями — над пейзажем, над своей собакой, над способами воздействия на нее, над поведением тетеревиного семейства. Конечно, это не следует понимать буквально — художник и естественник Пришвин, вероятно, дал в рассказе свод наблюдений многих охот, сгустив их в один эпизод, в одну охотничью прогулку с собакой.

Автор исследовал ситуацию с трех точек зрения: рассказчика-охотника, его собаки и объекта охоты — тетеревиного семейства. Своего рода равноправие всех этих действующих лиц (все они — «внутри» природы) выражено диалогическими отношениями между ними — разговорами с Яриком и с тетеревами.

Обоснование такой позиции художника мы находим в дневнике Пришвина — например, в записи 1951 года:

«Чувство природы есть чувство жизни личной, отражаемое в природе: природа это я. Труднее всего говорить о себе, оттого так и трудно говорить о природе» (т. 6, стр. 341).

Психологические характеристики поведения птиц, общение охотника с его собакой в их разговорах, где реплики собаки — перевод на наш язык всего выраженного позой, «хаханьем» или стойкой, построение эпизодов, да и сам пришвинский стиль настолько «новеллистичны», что эта вещь, как и многие другие в сборнике, не поддается однозначному жанровому определению. Но разве оно обязательно? Белинский пользовался выражением «учено-художественная литература», вполне применимом к пришвинским рассказам-очеркам. «Хотят видеть в искусстве, — писал Белинский, — своего рода умственный Китай, резко отделенный точными границами от всего, что не искусство в строгом смысле слова. А между тем эти пограничные линии существуют больше предположительно, нежели действительно; по крайней мере их не укажешь пальцем, как на карте границы государства. Искусство, по мере приближения к той или другой своей границе, постепенно теряет нечто от своей сущности и принимает в себя от сущности того, с чем граничит, так что вместо разграничивающей черты является область, примиряющая обе стороны».

Взгляд Белинского не расходится с пришвинской трактовкой очерка. Как раз в пограничной полосе и помещаются его

рассказы-очерки, иногда больше приближаясь к повелле, а иногда отходя от нее к другой границе — между очерком и поэмой в прозе.

Читатель «Ярика» втягивается в круг переживаний действующих лиц — охотника, собаки, тетеревиного семейства. События дня охоты изображены с паучной достоверностью естествознания и высоким искусством художника.

3

Тетеревиная матка спасала птенцов хитростью. Но вот рассказ «Пиковая Дама» (т. 4, стр. 488) — об отважной курице, защищавшей своих детей прямым нападением на возможных врагов. Зачин рассказа, первая его фраза сразу привлекает внимание. На этот раз не слова неожиданны, а само сообщение: «Курица непобедима, когда она, пренебрегая опасностью, бросается защищать своего птенца». Непобедимая курица? Это невольно воспринимается как парадокс. Нас ждет, очевидно, рассказ комический. И действительно, вещь пронизана юмором, только он совсем не там, где мы как будто вправе его предвидеть, прочитав первую фразу. Читатель ждет, когда обнаружится, что непобедимость курицы — шутка. А на самом деле черная наседка, прозванная Пиковой Дамой за «необычайную ее родительскую злобу при защите детей, за ее клюв — пику на голове», оказывается действительно непобедимой. И комичность рассказа как раз в том, что она обращает в бегство возможных врагов своего потомства — врагов сильных, от которых курицы обычно бегут во всю прыть. Комичность ситуации усилена тем, что высиживала курица не цыплят, а утят — яйца диких уток подкладывал ей рассказчик. Все утята, кроме одного, случайно погибли. «Все наши заметили, что в нынешнем году Пиковая Дама была во сто раз злей, чем всегда».

Для Пришвина это интересный предмет размышления, психологического анализа поведения курицы.

«Как это понять? Не думаю, что курица способна обидеться на то, что получились утята вместо цыплят. И раз уж села курица на яйца, не доглядев, ей приходится сидеть, и надо высидеть, и надо потом выхаживать птенцов, надо защищать от врагов, и надо все довести до конца [...]. Нет, я думаю, этой весной Пиковая Дама была раздражена не обманом, а гибелью утят, и особенное беспокойство ее за жизнь единственного утенка по-

нятно: везде родители беспокоятся о ребенке больше, когда он единственный...»

Замена в этом сообщении слов «об утенке» словами «о ребенке» акцентирует, что забота о потомстве — закон природы, которому равно подчинены и человек и курица.

Вдумчиво, пронизательно исследует Пришвин мотивы поведения курицы, так же внимательно, как рассказывая о собаках или о тетеревиной матке. Писатель требует уважения к серьезности этих мотивов — родительская любовь!

После цитированного рассуждения жалостливо описывается первый родительский подвиг Пиковой Дамы:

«Но бедный, бедный мой Грашка! [...] с отломленным крылом он пришел ко мне на огород и стал привыкать к этой ужасной для птицы бескрылой жизни на земле». Пиковая Дама, заподозрив его в покушении на своего утенка, прогнала грача «и он больше ко мне после того не пришел».

Этот эпизод — перебивка, эмоционально и ритмически резко отличная от окружающего текста.

Своеобразие структуры рассказа и в том, что центральный эпизод предварен кратким изложением его уже во второй фразе, сразу после сообщения о непобедимости курицы: «Моему Трубочу стоило только слегка нажать челюстями, чтобы уничтожить ее (курицу. — *А. И.*), но громадный гонец, умеющий постоять за себя и в борьбе с волками, поджав хвост, бежит в свою конуру от обыкновенной курицы».

Комичность ситуации нагнетается: сам рассказчик сбегает от своей курицы.

«На днях вывел из дому погулять своего шестимесячного щенка Травку и, только завернул за овин, гляжу: передо мною утенок стоит. Курицы возле не было, но я себе ее вообразил и в ужасе, что она выключет прекраснейший глаз у Травки, бросился бежать, и как потом радовался — подумать только! — я радовался, что спасся от курицы!»

Рассказчик бежит даже не от курицы, а только от испуга, что она может появиться! Как будто очевидный гротеск? Нет! Мотивировка — забота о щенке — снова безупречна, и эпизод становится эмоциональной кульминацией рассказа. «Непобедимость курицы» убедительно подтверждена.

Автор снимает возможное подозрение, что ситуация вымышленна, не только натуральностью объяснения, но и указанием места — «за овином» и времени происшествий — «на днях», «было вот тоже в прошлом году».

А в прошлом году как раз и произошел самый комический эпизод. Трубач загнал зайца и вдруг вернулся «смущенный, с опущенным хвостом, и на светлых пятнах его была кровь».

Косцы, свидетели происшествия, смеясь рассказывали, что только Трубач приготовился схватить русака, «на него из овина вылетает большая черная курица — и прямо в глаза ему. И он повертывается назад и бежит. А Пиковая Дама ему на спину — и клюет и клюет его своей пикой [...]. Гонца расклевала обыкновенная курица».

В этой концовке лукавство писателя несомненно — не совсем это обыкновенная курица! Тем и замечателен рассказ, что его героиня резко индивидуализирована — изображено поведение не курицы вообще, а курицы с ярко выраженным характером, защищающей птенцов победным нападением на врага, которому ничего не стоило бы расправиться с ней.

Точке зрения рассказчика, утверждающего, что курица (подразумевается всякая курица) непобедима, когда защищает свое потомство, противопоставлено изумление косцов, оживленно обсуждающих происшествие. «Ну и дела!» — восклицают они, рассказывая, как Пиковая Дама обратила в бегство собаку.

4

Есть у Пришвина цикл — «Рассказы егеря» (т. 3, стр. 519—542). Зовут егеря, как и автора, Михал Михалыч¹. Но тут художник снова лукавит — с читателем, а может быть, и с самим собой. В некоторых вещах цикла егерь беседует с рассказчиком. Тем самым писатель лишает нас права отождествлять рассказчика с егерем Михал Михалычем. А что рассказчика всегда рискованно отождествлять с автором, мы уже говорили. Между тем рассказы егеря, и особенно характер его наблюдений, настолько пришвинские, так перекликаются с рассказами других циклов, что найти различие в строе рассказов этого и других циклов вряд ли возможно. Это своеобразная и, уж конечно, неслучайная, а игровая путаница — еще один вариант диалогических отношений, на этот раз автора с самим собой.

Мне представляются особенно значительными в цикле два рассказа — «Еж» и «Гаечка».

¹ Впервые рассказы объединены в цикл в книге «Рассказы егеря Михал Михалыча». М., Государственное издательство, 1928. В этом издании цикл состоит из 9 рассказов. В собрании сочинений их 14.

«Еж» — о том как рассказчик принес домой ежика, которого нашел у ручья. Пусть ловит мышей. Сел писать рассказчик, а уголком глаза смотрит на ежа. Тот огляделся, выбрал себе место под кроватью и там затих.

«Когда стемнело, я зажег лампу и — здравствуйте! Ежик выбежал из-под кровати. Он, конечно, подумал на лампу, что это луна взошла в лесу: при луне ежи любят бегать по лесным полянкам. И так он пустился бегать по комнате, представляя, что это лесная полянка. Я взял трубку, закурил и пустил возле луны облачко. Стало совсем как в лесу: и луна, и облака, а ноги мои были как стволы деревьев и, наверное, очень нравились ежу, он так и шнырял между ними, понюхивая и почесывая иголками задник у моих сапог» (т. 3, стр. 513).

К мастерству построения рассказа и, в частности, цитированного абзаца стоит приглядеться. Всего десять строк понадобилось Пришвину, всего три предмета — лампа, трубка и сапоги — для рассказа о привычной для ежей жизни. Изображение поэтично и живописно — с луной над лесной полянкой, набегавшим на луну облачком и стволами деревьев. Отчетливость словесной живописи неизбежно пробудит воображение даже десятилетнего читателя. До него дойдет и добрый юмор в описании повадок ежа.

Достаточно этой зарисовки, чтобы рассказ полюбился детям. А сюжет его еще впереди. Ночью рассказчика разбудил шорох. Он зажег свечу. Еж сразу спрятался под кровать. А газета, что лежала на полу возле стола, теперь оказалась на середине комнаты.

Тут, после описания лесных привычек ежа и поведения его в комнате, идут размышления рассказчика, исследователя природы. Он раздумывает: «Зачем это ежику газета понадобилась?» И уже не тушит свечу — наблюдает. Потацил еж газету в угол. «Тут я и понял его: газета ему была как в лесу сухая листва, он тацил ее себе для гнезда [...]».

Нужно ежика напоить.

«Взял я тарелку, поставил на пол, принес ведро с водой, и те налью воды на тарелку, то опять вылью в ведро, и так шумлю, будто это ручеек поплескивает».

Уже есть луна с облачком возле нее, лесная полянка, стволы деревьев. Теперь прибавились сухая листва и ручеек.

«Смотрю: будто двинулся вперед. А я тоже немного подвинул к нему свое озеро. Он двинется — и я двину, да так и сошлись.

— Пей, — говорю окончательно.

Он и залакал.

А я так легонько по колючкам рукой провел, будто погладил, и все приговариваю:

— Хороший ты малый, хороший!»

Мало напоить ежика, надо еще приласкать его!

Заснул рассказчик — и опять разбудила его работа:

«Ежик бежит по комнате, и на колючках у него яблоко. Прибежал в гнездо, сложил его там и за другим бежит в уголок [...]. Так вот и устроился у меня ежик. А сейчас я, как чай пить, непременно его к себе на стол и то молока ему налью на блюдечко — выпьет, то булочки дам — съест».

Тем и кончается рассказ о приручении ежа.

Конечно, егерь Михал Михалыч тут маска, за которой, устроив «театр для себя», прячется поэт и естествоиспытатель Пришвина. Взрослый читатель скажет: маска, я тебя знаю; а подросток, скорее всего, просто не заметит или забудет, что между ним и автором есть посредник — егерь. Совершенная условность посредника подтверждается и тем, что он вовсе не характеризуется, никак не изображен.

Мастерство поэта и мастерство воспитателя вдумчивого, любовного отношения к природе гармонически слиты в рассказе. Поэт устраивал ежу в комнате лесную полянку. Естествоиспытатель определял, какие лесные привычки отражаются в каждом пробеге ежика по комнате, как деловито приспособляется он к новым условиям жизни.

И какому же читателю — маленькому или взрослому — придет в голову сомнение в истинности изображения, в том, что воспроизведен действительный случай, что еж на самом деле не переносил яблоки из мешка на колючках? Ни одному, если он не читал «Журавлиной родины» — книги размышлений Пришвина о художественном творчестве и о своем пути в искусстве.

Мы найдем там в главе «Муки творчества» признание:

«Перебираю все свое написанное раньше, чтобы на него опереться, и все рассыпается в прах. К счастью, вспоминаю свой детский рассказ «Еж», отпечатанный в множестве тысяч Государственным издательством¹. В этом рассказе описано, как я приучал ежа. Возможно, что я, такой, каким меня видят, и не в состоянии приучить ежа, но посредством какой-то внутренней своей силы родственного внимания к такому удивитель-

¹ Рассказ «Еж» выпущен в 1928 и в 1929 годах тиражами по 50 тысяч экз.; другие рассказы Пришвина в те и соседние годы выпускались тиражами в 10—15 тысяч. Только «Ярик» выпущен тиражом в 35 тысяч.

тому чудаку природы я заразил других любовью, и теперь, наверно, множество детей приучают ежей. Значит, если бы я и ничего другого не сделал, кроме «Ежа», то все-таки у меня довольно основания поведать всем, каким образом совершилось такое великое чудо воплощения моей незримой мечты в общее дело» (т. 4, стр. 328—329).

Не приучал Пришвин ежа! Во всех подробностях сообщил, как бы он это делал. Поэт написал о привычках ежа, естествовед дал детям инструкцию, как его приучать, а исследователь собственного творчества Пришвин понимал, что он написал превосходный рассказ.

Я так подробно говорю о «Еже» не только потому, что рассказ очень удался — так удался, что мог, по мнению Пришвина, служить оправданием всему его творчеству. Разбор этой вещи заменяет разбор многих — тут сконденсировано все самое характерное для рассказов Пришвина о животных. Сказанное в «Журавлиной родине» о «Еже» подтверждает: разбирая любую вещь Пришвина, написанную от первого лица, следует говорить «рассказчик», а не «автор». Эти понятия так же не совпадают, как Михал Михалыч не совпадает ни с Пришвиным, ни с «рассказчиком» тех вещей, которые егерю приписаны.

Примечателен в том же цикле и рассказ «Гаячки» (т. 3, стр. 521), примечателен другими чертами, чем «Еж».

Начало рассказа: «Мне попала соринка в глаз. Пока я ее вынимал, в другой глаз еще попала соринка».

Мы с вами, вероятно, избавились бы от соринки и пошли дальше. А Пришвин? Он исследует — откуда соринки.

«Тогда я заметил, что ветер несет на меня опилки и они тут же ложатся дорожкой в направлении ветра. Значит, в той стороне, откуда был ветер, кто-то работал над сухим деревом».

Рассказчик пошел на ветер и обнаружил двух маленьких синиц, гаек, добывавших себе насекомых в гнилой древесине. «Я терпеливо смотрел на них в бинокль, пока, наконец, от одной гаячки на виду остался лишь хвостик. Тогда я тихонечко зашел с другой стороны, подкрался и то место, где торчит хвостик, покрыл ладонью. Птичка в дупле не сделала ни одного движения и сразу как будто умерла [...]. А другая гаячка сидела на ветке в двух-трех шагах и попискивала. Можно было догадаться, что она убежала подругу лежать как можно смиреннее [...]. Я не стал мучить птичку, отошел в сторону и наблюдал, что будет дальше. Мне пришлось стоять довольно долго, потому что свободная гайка видела меня и предупреждала пленную:

«Лучше полежи немного, а то он тут недалеко стоит и смотрит».

Так я очень долго стоял, пока, наконец, свободная гайка пропела совсем особенным голосом, как я догадываюсь:

— Вылезай, ничего не поделаешь: стоит.

Хвост исчез. Показалась головка с черной полосой на щеке. Пискнула:

— Где же он?

— Вон стоит, — пискнула другая, — видишь?

— А, вижу, — пискнула пленница.

И выпорхнула. Они отлетели всего несколько шагов и, наверно, успели шепнуть друг другу:

— Давай посмотрим, может быть, он и ушел.

Сели на верхнюю ветку. Всмотрелись.

— Стоит, — сказала одна.

— Стоит, — сказала другая.

И улетели».

Тем и кончается рассказ. Он занимает чуть больше странички. Лаконизм его как бы конденсирует лиричность повествования — лиричность в сплаве с юмором (такой сплав и в «Еже»).

Рассказчик наблюдает за гайками в бинокль — этим подчеркивается точность описания их повадок. Читатель невольно переносит достоверность зрительного наблюдения и на слуховое — воспроизведение диалога птичек.

Отчетлив ритмический строй диалога гаек: он носит стоккатный характер, противопоставленный плавности предшествующего описания и соотнесенный с отрывочностью фраз, передающих писк птичек короткими репликами. В том же стоккатном ключе заключительная авторская фраза: «И улетели».

Пришвин писал о себе, что он «[...] формальные трудности преодолевает исключительно ритмичной нарастающего чувства, приближающего его к материалу в такой степени, что сам он как бы сливается с ним» (т. 4, стр. 11).

Думается, что рассказ «Гайки» может служить иллюстрацией этого признания.

Главное действующее лицо в рассказах Пришвина о природе — он сам: охотник, наблюдатель, ученый, художник — искатель слов, точных и поэтичных, искатель правды.

Зорко вглядываясь в природу, Пришвин исследует и свой

внутренний мир. В автобиографическом очерке «Охота за счастьем» он пишет: «Одно для меня ясно, что охота неразрывно связана с детством, что старый охотник — это человек, до гроба сохраняющий очарование первых встреч ребенка с природой. Крошкой я помню себя с луком в руке, подстерегающим в кустах часами самых маленьких птиц, подкрапивников. Я их убивал, не жалея, а когда видел кем-нибудь другим раненную птицу или помятого ястребом галчонка, то непременно подбирал и отхаживал. И теперь, часто размышляя об этой двойственности, я иногда думаю, что иные наши высокие чувства тоже питаются кровью» (т. 4, стр. 240—241).

Переживания детства «через посредство охоты»... Эта мысль объясняет, почему так много охотничьих рассказов, как, впрочем, и других, Пришвин адресовал детям. «Для меня охота была средством возвращаться к себе самому, временами кормиться ею и *воспитывать своих детей бодрыми и радостными*» (т. 4, стр. 257). Я выделил последние слова в цитате потому, что к той же цели стремится Пришвин-писатель в отношении всех детей, всех читателей его охотничьих рассказов. Раскрывая красоту и глубокую содержательность природы поэтическим ее изображением, он тем самым приближает читателя к природе, к пониманию осмысленности поведения всех тварей — птиц, собак, зайцев, ежей... Он учит детей языкам природы.

Свой внутренний мир Пришвин исследует с той же пристальностью и зоркостью, что и мир окружающий. Ему больше с руки писать от первого лица, чем от имени вымышленного героя.

А когда он пишет в третьем лице, то герой произведения часто все же он сам (как, например, в автобиографическом романе «Кашеева цепь»). В великолепной его повести «Женьшень» есть, разумеется, вымысел и, вероятно, не только в том, что автор провел на Дальнем Востоке три месяца, а не годы, как рассказчик, от лица которого ведется повествование. Вымысла у Пришвина вообще, очевидно, не больше, чем необходимо для художественно выразительной передачи подлинных наблюдений, иногда синтеза нескольких наблюдений в одном изображении. Вымысел ему был нужен не больше, чем, скажем, Левитану. Задачи их жизни в искусстве отчасти сравнимы: оба передавали свое видение природы — один в цвете и колорите, другой в колоритнейшем слове. И этого было достаточно обоим для полного творческого самовыражения. Прибавим: для Пришвина еще и самоанализа.

Хотя рассказчик в «Жень-шене» не идентичен автору, все его мироощущение, восприятие природы характерно для Пришвина. Но есть черта, выступающая в этой повести отчетливее, чем в рассказах, о которых шла речь. И потому, хотя «Жень-шень» не входит в круг детского чтения, упомяну об одном эпизоде повести.

Я приводил цитату из «Охоты за счастьем», где Пришвин говорит о двойственности отношения к живому, которое проявляется в детстве. К этой же теме двойственности, но уже в отношении взрослого к природе, он возвращается в «Жень-шене». Великолепный, ритмически построенный абзац посвящен изображению лани и переживаний поэта-охотника, наблюдающего ее. Абзац занимает три страницы. Привожу из него несколько строк:

«Я как охотник был себе самому хорошо известен, но никогда я не думал, не знал, что есть во мне какой-то другой человек, что красота, или что там еще, может меня, охотника, связать самого, как оленя, по рукам и ногам. Во мне боролись два человека. Один говорил: «Упустишь мгновенье, никогда оно тебе не возвратится, и ты вечно будешь о нем тосковать. Скорей же хватай, держи, и у тебя будет самка Хуа-лу, самого красивого в мире животного». Другой голос говорил: «Сиди смирно! Прекрасное мгновенье можно сохранить, только не прикасаясь к нему руками». Это было точно как в сказке, когда охотник прицелился в лебедя — и вдруг слышит мольбу не стрелять ее, подождать. И потом оказывается, что в лебеди была царица, охотник удержался, и вместо мертвого лебедя потом перед ним явилась живая прекрасная царица. Так я боролся с собой и не дышал. Но какой ценой мне то давалось, чего мне стоила эта борьба!» (т. 3, стр. 229—230).

Описание наблюдений за ланью сочетается здесь со сложнопостроенным внутренним монологом: в него входит и внутренний диалог, спор с самим собой. О диалогических отношениях художника с природой уже приходилось говорить. Тут, в лирико-драматическом эпизоде, внутренним диалогом выражена душевная борьба спортсмена-охотника с поэтом и наблюдателем.

Вернемся к рассказам — на этот раз к тем, где изображаются дети.

Одностраничный рассказ «Лисичкин хлеб» (т. 4, стр. 462), очевидно, важен писателю: его название вынесено в заголовок цикла, объединяющего четырнадцать рассказов.

Рассказчик вернулся из леса с богатой добычей — не только

охотничьей, но и с грибами, ягодами. Выложив все на стол, он рассказывает Зиночке, как живет в лесу тетерев, рассказывает про рябчика, а, дав понюхать девочке ароматный комочек сосновой смолы, объясняет, как деревья залечивают смолой нанесенные им раны. И нарочно для Зиночки принес рассказчик разных трав с чудесными поэтичными названиями — кукушкины слезки, Петров крест, заячья капуста.

«И как раз под заячьей капустой лежал у меня кусок черного хлеба: со мной это постоянно бывает, что, когда не возьму хлеба в лес,— голодно, а возьму — забуду съесть и назад принесу. А Зиночка, когда увидала у меня под заячьей капустой черный хлеб, так и обомлела:

— Откуда же это в лесу взялся хлеб?

— Что же тут удивительного? Ведь есть же там капуста...

— Заячья...

— А хлеб лисичкин. Отведай.

Осторожно попробовала и начала есть.

— Хороший лисичкин хлеб.

И съела весь мой черный хлеб дочиста. Так и пошло у нас: Зиночка, капуля такая, часто и белый-то хлеб не берет, а как я из леса лисичкин хлеб принесу, съест всегда его весь и похвалит:

— Лисичкин хлеб куда лучше нашего!»

Рассказ этот — о силе поэтического слова, которое простой хлеб преобразует в сказочный и тем делает его желанным. Мне не кажется справедливым мнение И. Мотяшова, что «[...] автор с легкой, но вполне отчетливой и легко доходящей до самых маленьких иронией высмеивает капризную привередливость Зиночки [...]». Особенность этого, как и других рассказов М. Пришвина, — в отсутствии «в лоб» высказанной «морали». Поучительный вывод читатель сам извлекает из ситуации. В данном случае, например, Зиночка оказывается в весьма неприглядном положении: читатель-то знает, что «лисичкин хлеб» — самый обыкновенный, а значит, вся привередливость Зиночки, ее пренебрежение к «нашему» хлебу ни на чем не основаны. И он вместе с автором хитро подсмеивается над слабостью девочки»¹. В рассказе нет и намека на порицание. Нельзя же считать высмеиванием девочки словечко «капуля»²,

¹ И. Мот я ш о в. «Михаил Пришвин». М., 1965, стр. 135—136.

² С этим словом, впрочем, некоторая неясность. В Собрании сочинений «капуля» — то есть крошка. В сборнике «Золотой луг», М., 1968 — «копуля» — то есть медлительная.

то есть крошка. Вещь эта на неизменную пришвинскую тему — о приобщении детей к природе, на этот раз поэтичным рассказом девочке обо всем, что принес домой и видел в лесу охотник.

6

По свидетельству В. Д. Пришвиной, комментатора Собрания сочинений, Вася Веселкин — «любимый герой М. Пришвина». Ему посвящен рассказ «Вася Веселкин», о котором сейчас будет речь, а с взрослым Веселкиным, бойцом Отечественной войны, читатель встречается в последней повести Пришвина «Корабельная чаща». Дети Веселкина — Митраша и Настя (они появляются и в «Корабельной чаще») — герои сказки-были «Кладовая солнца»; о ней — позже.

Рассказу же «Вася Веселкин» есть аналог — рассказ «Гуси с лиловыми шеями». Эти вещи интересно сопоставить.

Первая половина рассказа «Вася Веселкин» (т. 4, стр. 581) посвящена характеристике любимого сеттера рассказчика, Жульки, и его дрессировке. Как-то Жулька «[...] сорвалась и бросилась со всех ног вниз по другой, невидимой мне, стороне холма. Вскоре потом послышался всплеск воды и вслед за тем крик, шум, хлопанье по воде крыльев такое, будто бабы на помосте вальком лупили белье [...]. Добежав до вершины холма, я увидал зрелище, потрясающее для учителя легавой собаки: Жулька плавала по воде, делая попытки схватить того или другого гуся».

Раздался выстрел — Витька, сын хозяина гусей, хотел застрелить Жульку. Но чья-то рука успела оттолкнуть ружье и мальчишеский голос произнес: « — Что ты делаешь? Собака законно гонит гусей: тут водоохранная зона; не собака, а гуси тут незаконные».

Рассказчик в радости своей не рассмотрел, кто же спас собаку. Он попросил школьного учителя разыскать спасителя Жульки — хотел подарить ему любимую свою книгу «Всадник без головы». Но найти его не удавалось. Школьный учитель объяснил — «[...] ему не хочется выхваляться тем, что самому ничего не стоило. Он стыдится, и это стыд здоровый: каждый должен был так поступить». Но рассказчик настаивал, что мальчика нужно найти — «нам нужен пример для других». С этим учитель согласился. И предложил хитрость: «[...] напишите рассказ об этом случае, напишите правдиво и подчеркните

в нем, что было не сколько-нибудь, а именно восемь гусей». Рассказ написан и автор читает его в классе. Учитель стал спорить: гусей было пятнадцать, а не восемь — столько их у хозяина.

«Во время этого спора чье-то нежное, стыдливое сердце сжималось от боли за правду, и это сердце было на стороне автора рассказа о гусях и собаке. Какой-то мой слушатель, мой читатель будущий, мой сторонник, горел за правду у себя на скамеечке.

— Утверждаю,— сказал учитель,— гусей было пятнадцать.

— Неправда! — закричал мой друг.— Гусей было восемь [...].

Это и был Вася Веселкин, стыдливый, застенчивый в своих добрых делах и бесстрашный в отстаивании правды».

Конец рассказа как будто откровенно нравоучителен, что Пришвину не свойственно. Но это только «как будто». На самом деле предмет повествования совершенно в пришвинском духе — смелое отстаивание правды. Необычен для Пришвина рассказ только тем, что его построение близко к детективу — хитрость учителя заставила Васю выдать себя. Но акцентирована в рассказе нравственная позиция Васи, непереносимость для него искажения правды, а не ситуация, не способ разоблачения.

«Гуси с лиловыми шеями» (т. 4, стр. 483) своего рода вариант в разработке той же темы — отстаивания правды — и притом на близком материале: тут тоже гуси. Пришвин, лучший знаток и аналитик собственного творчества, очевидно, понимал родственность рассказов. Об этом косвенно свидетельствует то, что в сборник для детей «Золотой луг» он включил только один из этих рассказов — «Васю Веселкина», хотя и второй вполне доступен детям.

Герой этого рассказа, мальчик Миша, прочел рассказ об утятах, и ему захотелось самому написать рассказ — о гусях. И он отправился к речке, посмотреть на гусей. Но на речку он не попал. Его подвозил колхозник и наказал рук не забывать на грядке телеги, чтобы не помяло по пути. Узнав, зачем Миша на речку едет, колхозник рассказал ему случай на реке. У Якова гуси были мечены — шеи выкрашены лиловым химическим карандашом. Пропало у него четыре гуся. «Яков был нечист на руку: он отбил четырех гусей на реке и загнал к себе на двор. Дома он разломал лиловый чернильный карандаш, сделал краску и намазал шеи гусям. Тогда четыре чужих гуся стали тоже с лиловыми шеями. Три дня Яков за ними ухаживал, кор-

мил, поил и купал в корыте. Гуси делали вид, что привыкли, а когда Яков их выпустил, они пошли к тетке Анне. Раз и два — все так, гуси идут к тетке Анне. В третий раз люди заметили и не дали Якову загонять гусей к себе обратно».

Миша так возмутился, так взволновался неправдой Якова, что забыл наказ не класть руку на грядку телеги и сильно помял палец на левой руке. Пришлось, не доехав до реки, домой бежать. Мать пристроила компресс на покалеченный Мишин палец, велела лечь в постель, обещала на ночь еще раз перевязать, а пока и сама легла отдохнуть.

Но Миша не лег — он сел писать рассказ о гусях.

«Миша писал рассказ, не обращая никакого внимания на боль. И когда кончил, то мать не стал будить. Довольный, улыбаясь, он сам перевязал себе очень хорошо палец и крепко уснул». А утром прочел матери, что написал.

Он написал рассказ не о том, что рассказывал Осип, а «как падо». В Мишином рассказе добрые люди поверили было Якову, что гуси его. Но вдруг «вдали, на реке, показываются какие-то четыре гуся с темными шеями, ближе, ближе плывут, и, наконец, все видят: гуси эти неведомые тоже с лиловыми шеями» и они важно пошли ко двору Якова. А гуси Анны тоже важно пошли на двор своей любимой хозяйки. И тогда все колхозники, увидев, что Яков вор, выгнали его из колхоза.

Миша исправил действительность: в его рассказе торжествовала правда и вор не остался безнаказанным.

«Но мать не слышала конца рассказа Миши и не могла радоваться. Испуганно, изумленно глядела она на его руку. Совершенно черный страшный ноготь с сочащейся из-под него кровью был на его безымянном пальце, а указательный хорошо, туго был перевязан бинтом.

С таким волнением Миша писал свой рассказ, что боль свою забыл и сгоряча даже палец перевязал не тот. Ничего не помня от радости, он вместо больного, безымянного пальца перевязал указательный.

Так написал Миша свой первый рассказ».

В обоих рассказах о гусях одна тема совпадает — защита справедливости. Но различие в том, что Вася Веселкип смело вступил в спор с учителем, утверждая, что очерк, прочитанный в классе рассказчиком (автором), соответствует действительности, а Миша, сочиняя рассказ, стремится сам, силой художественного слова, восстановить справедливость, нарушенную в жизни.

Имя героя, Миша, и поворот сюжета, наводит на мысль о возможной автобиографичности рассказа. Тема его, как выясняется к концу, не только восстановление справедливости силой слова, но и вдохновение мальчика, заставившее его, поглощенного художественным трудом, забыть о боли.

Есть у М. Пришвина еще один рассказ об отношении мальчика к художественному слову. Он включен в книгу «Журавлиная родина».

Подпаску Ванюшке дал писатель прочесть свой рассказ в журнале «Охотник». За четверть часа мальчик прочел две с половиной строчки.

«— Дай сюда журнал,— сказал я,— мне надо идти, не стоит читать.

Он охотно отдал журнал со словами:

— Правда, не стоит читать.

Я удивился: таких откровенных и добродушных читателей как-то не приходилось встречать даже среди крестьян. Чуть ущемило, но больше понравилось. Он же зевнул и сказал:

— Если бы ты по правде писал, а то ведь, наверно, все выдумал?

— Не все,— ответил я,— но есть немного.

— Вот я бы так написал!

— Все бы по правде?

— Все. Вот взял бы и про ночь написал, как ночь на болоте проходит.

— Ну, как же?

— А вот как. Ночь. Куст большой, большой у бочага. Я сижу под кустом, а утята — свись, свись, свись.

Остановился. Я подумал — он ищет слов или дожидается обротов. Вот очнулся, вынул жалеюку и стал просверливать на ней седьмую дырочку.

— Ну, а дальше-то что? — спросил я.— Ты же по правде хотел ночь представить.

— А я же и представил,— ответил он,— все по правде. Куст большой, большой. Я сижу под ним, а утята всю ночь — свись, свись, свись.

— Очень уж коротко.

— Что ты, коротко,— удивился подпасок,— всю-то ночь пролет: свись, свись, свись.

Соображая этот рассказ, я сказал:

— Как хорошо!

— Неуж плохо,— ответил он.

И заиграл на дудочке, сделанной из волчьего дерева, тростника и коровьего рога» (т. 4, стр. 445—446).

Эпизод и поэтичен и чрезвычайно значителен. Это лирико-философское размышление о возможности создавать прозу очень простую, очень короткую и поэтически сильную как раз своим лаконизмом. Здесь своеобразно трансформирована привычная для Пришвина диалогизация — на этот раз размышления. Он создал превосходный двухстрочный рассказ о ночи — и вложил его в уста подпаса. Вероятно, тут не все вымысел — «но есть немного»; интересно ритмическое оформление эпизода концовкой: спокойная длинная фраза (после обмена короткими репликами) с деталями, такими точными, что они как бы отбрасывают луч достоверности назад, на весь эпизод, утверждая веру в него читателей. Такое же описание дудочки есть и в «Календаре природы» (том 3, стр. 137).

Можно догадаться, почему в эпизоде с подпаском Пришвин не воспользовался народным названием такой дудочки — «жалейка», которое он приводит в «Календаре природы». Слово это так образно, так резко окрашено эмоционально, что смысловой акцент оказался бы перемещенным с двухстрочного рассказа о ночи на необычное для читателей слово. Этим была бы нарушена семантическая направленность эпизода. А замена перечисления материалов, из которых сделана дудочка, ее названием (или присоединение названия к перечислению) разрушила бы ритмический строй концовки.

Сложно построена простота у такого художника, как Пришвин! Эпизод с подпаском — предпоследний в «Журавлиной родине». А последний тоже сюжетный, и тоже об утках и детях, по как будто противопоставленный предыдущему. Происходит он в то же утро, когда рассказчик освободил подпаса от чтения скучного ему рассказа, свою собаку освободил от веревочки, а старика от страха «егена» — геенны огненной. «Это было какое-то особенно счастливое утро свободы [...]».

В то утро было еще одно освобождение — утино семейства, путешествовавшего к озеру, которое вошло в берега после разлива. Ребята швыряли шапками в утят и привели тем в величайшее волнение утку-мать. Рассказчик в тот час был ослеславлен «мыслью о великой творческой силе чувства свободы для каждого живого существа». Строго поговорил с ребятами рассказчик, приказал им вернуть утят матери.

«Они как будто даже и обрадовались моему приказанию,

прямо и побежали с утятами на холм», где сидела уточка «с раскрытым от волнения ртом».

«Радостно снял я шапку и, помахав ею, крикнул:

— Счастливым путем, утята!

Ребята надо мной засмеялись.

— Что вы смеетесь, глупышки, — сказал я ребятам. — Думаете, так-то легко попасть утятам в озеро, вот погодите, дожждетесь экзамена в вуз. Снимайте живо все шапки, кричите: «До свиданья!»

И те же самые шапки, запыленные на дороге при ловле утят, поднялись в воздух, все разом закричали ребята:

— До свиданья, утята!»

Этим мажорным аккордом и кончается «Журавлиная родина» — книга о творчестве. Характерно для М. Пришвина, что два последних эпизода — поэтический, прямо связанный с темой творчества, эпизод с пастушонком и эпизод бытовой, где рассказчик требует от ребят уважения к утиному семейству, — посвящены отношениям детей с природой. У пастушонка писатель учится простоте поэтического рассказа, а детей, разогнавших утят, учит доброй помощи родительским заботам утки.

Детство для Пришвина — источник всякого творчества. Потому он и радуется на пастушонка, потому он и сердится на ребят, хоть и не по злой воле, а по легкомыслию помешавших путешеству утиному семейству к воде: они нарушили естественный, гармоничный ход жизни природы. Так, книга о теории творчества, о собственном пути автора в искусстве, кончается, казалось бы, простыми, но на самом деле лишь лукаво притворившимися безыскусными рассказами о детях.

7

Зорким и трезвым наблюдателем, аналитиком Пришвин остается всегда. Но ощущение ритмических связей всего, что есть в природе — людей, животных, растений, рек, — рождает поэтический синтез. Одним из высших его выражений стала «Кладовая солнца» (т. 5, стр. 7—47). Подзаголовок вещи обозначает ее жанровую гибридность: «сказка-быль».

От были здесь реальность фавулы, изображений природы; от сказки — ритм, поэтичность повествования и некоторые повороты сюжета.

Обоснование формы — как бы предвестие будущей вещи —

находим в «Журавлиной родине»: «[...] ведь рассказ для детей, как я понимаю, должен быть так искусно написан, чтобы занимал и старых и малых, как и сказка; реальный рассказ для детей — это не «в некотором царстве, в некотором государстве, при царе Горохе», это — сказка, заключенная в категории пространства и времени» (т. 4, стр. 313).

К этому надо добавить отрывочную, но важную для нас запись в дневнике (24 мая 1945 года, время работы над сказкой-былью), она непосредственно относится к «Кладовой солнца»: «Сюжетный ритм в рассказе, или подсознательное распределение материала...»

Мне кажется интересным присмотреться к «Кладовой солнца» именно с такой, подсказанной автором, точки зрения — ритмического, как его определяет Пришвин, распределения материала в сказке-были. Это требует разбора вещи по главам-эпизодам. Их в «Кладовой солнца» двенадцать, помечены они порядковыми номерами.

Время действия — послевоенный год. Место действия и «предлагаемые обстоятельства» обозначены совершенно точно в первом же абзаце: «В одном селе, возле Блудова болота, в районе города Переславль-Залесского, осиротели двое детей. Их мать умерла от болезни, отец погиб на Отечественной войне»¹. Да, это не «в некотором царстве, в некотором государстве, при царе Горохе», но стилистическая и ритмическая калька именно с такого, традиционно-сказочного, зачина. Полеми-ческая калька: предлагается реальный рассказ в точно указанных категориях времени и пространства и в то же время сохраняющий колорит сказки — не только в ритме, но и в характере драматургии: борьбе добрых сил природы со злыми. Победу одерживают силы добрые; это приводит к обычной для сказки счастливой развязке. «Кладовая солнца» — одна из немногих вещей Пришвина, где наряду с дружественными человеку, полезными или безвредными для него силами природы показаны и опасные или враждебные. Дружественна человеку собака Травка, третий герой сказки. Ее психологическая характеристика воспринимается как поэтический и естественнический синтез всего, что Пришвин писал о собаках — существах, во всей фауне, вероятно, самых дорогих его душе.

¹ Отец — Вася Веселкин, герой рассказа, о котором шла речь выше, и повести «Корабельная чаща»; о ней в статье не говорю, так как эта повесть обычно не входит в круг детского чтения.

Главный враг человека в животном мире — волк. Но ведругами оказываются и вороны и сороки. Опасными могут стать болото, ветер.

Первый эпизод — характеристика Насти и Митраши, условий их жизни. «В этом селе мы, хотя и приезжие люди, знали хорошо жизнь каждого дома. И теперь можем сказать: не было ни одного дома, где бы жили и работали так дружно, как жили наши любимцы [...]. Очень хорошо, что Настя постарше брата на два года, а то бы он непременно зазнался и в дружбе у них не было бы, как теперь, прекрасного равенства».

Эпизод второй — сборы детей перед походом на болото за весенней клюквой, перележавшей зиму под снегом и потому особенно вкусной. Митраша берет с собой отцовскую двустволку и компас — отец научил с ним обращаться.

Третий эпизод начинается описанием Блудова болота. Предрассветный час характеризуется звуками: «[...] борина Звонкая наполнялась птичьими песнями, воем, стоном и криком зверьков. Не все они были тут, на борине, но с болота, сырого, глухого, все звуки собирались сюда [...]. Но бедные птички и зверушки, как мучились все они, стараясь выговорить какое-то общее всем, единое прекрасное слово! И даже дети, такие простые, как Настя и Митраша, понимали их усилие. Им всем хотелось сказать одно только какое-то слово прекрасное [...]. Мы, охотники, давно, с детства своего, и различаем, и радуемся, и хорошо понимаем, над каким словом все они трудятся и не могут сказать. Вот почему мы, когда придем в лес ранней весной на рассвете и услышим, так и скажем им, как людям, это слово:

— Здравствуйте!

И как будто они тогда тоже обрадуются, как будто они тогда тоже подхватят чудесное слово, слетевшее с языка человеческого.

И закрывают в ответ, и зачүфыркают, и зашваркают, и затэткают, стараясь всеми голосами своими ответить нам».

Та простота языка, о которой Пришвин писал, что достигнуть ее совсем не просто, в «Кладовой солнца» достигнута победно. И в то же время она как бы расцветчена звукоподражательными глаголами и прямыми звукоподражаниями («Чүф, ши», — кричит тетерев, встречая солнце; «кар-кар-кекс», — дает он сигнал к драке), усиливающими эмоциональность эпизода. Тут и крик зайца, и уханье выши, но все покрывает «особый, торжественный крик журавлей, встречающих солнце».

Так в борине. А в болоте еще не начиналось торжество

встречи солнца. «Только слышался тут тягостный, щемящий и нерадостный вой». Это волк, Серый помещик. Все волки тут убиты, «но Серого убить невозможно», говорит Митраша со слов отца. Тягостный вой — предвестие несчастья? Или предупреждение об опасности?

Поспорили Митраша с Настей, по какой тропинке идти — по слабой, еле видной, на которую компас указывает, или по большой, утопанной. Настя говорит по большой, чтобы не попасть в страшное место — на Слепую елань, где погибло много людей и скота. Но она не хочет сердить брата, — согласилась идти по тропе, на которую указывает стрелка.

Четвертый эпизод — картина рассвета на болоте. Он начинается с описания двух необычных деревьев — сплетенных корнями сосны и ели. Ветер-сеятель забросил их семечки в одну ямку. «Деревья разных пород боролись между собой корнями за питание, сучьями — за воздух и свет. Поднимаясь все выше, толстая стволами, они впились сухими сучьями в живые стволы и местами насквозь прокололи друг друга. Злой ветер, устроив деревьям такую несчастную жизнь, прилетал сюда иногда покачать их. И тогда деревья так стонали и выли на все Блудово болото, как живые существа, что лисичка, свернувшаяся на моховой кочке в клубочек, поднимала вверх свою острую мордочку. До того близок был живым существам этот стон и вой сосны и ели, что одичавшая собака в Блудовом болоте, услышав его, выла от тоски по человеку, а волк выл от неизбежной злобы к нему».

Это место очень важно. В неопубликованном конспекте статьи о сказке — отрывки из него приводит комментатор Собрания сочинений в примечаниях к «Кладовой солнца» — Пришвин писал: «Я буду говорить о значении сказки при моих попытках творчества, но я должен предупредить, что сказку я понимаю в широком смысле слова как явление ритма, потому что сюжет сказки с этой точки зрения есть не что иное, как трансформация ритма.

Я это могу иллюстрировать из своего опыта создания сказки «Кладовая солнца». Когда застонали деревья, все части сюжета расположились, как металлические опилки под действием магнита» (т. 5, стр. 718).

Сказка и быль... Изображение борьбы сосны с елью сказочно; по оно оказывается былью: проткнувших друг друга сосну и ель мы видим на сделанной Пришвиным фотографии — быль подтверждена документально. Сопоставление воя деревьев с воем

волка и собаки, вражды сосны и ели — с враждой собаки и волка, сопоставление добрых и злых сил природы, четко оформленное ритмически, создает атмосферу драматизма, предвестия беды.

Этот абзац, посвященный борьбе в природе, контрастно противопоставлен следующему, где изображается радость, благостная тишина рассветного часа. Рассказ здесь движется во времени непрерывно — от часа предрассветного к часу рассвета.

Звуковому изображению рассветного часа в третьем эпизоде (переключка птиц) соответствует цветное изображение в четвертом эпизоде: тетерев «как будто стал расцветать в лучах восходящего солнца. На голове его гребешок загорелся огненным цветком». Но и тут нет мира — на ветвях сросшихся деревьев враждуют вороны с тетеревом, а у токующих тетеревов своя драка.

Солнце вышло над болотом горячее и чистое. «Но случилось на небе в это время одно облако. Оно явилось как холодная синяя стрелка и пересекло собой пополам восходящее солнце. В то же время вдруг ветер рванул еще раз, и тогда нажала сосна, и ель зарычала».

Множатся метафорические предвестия беды. Облако набежало и на дружбу Насти с Митрашей. Они снова заспорили, по какой тропе идти — по плотной направо или по слабенькой прямо. Стрелка компаса показывает на слабенькую, а здравый смысл Насти говорит — надо идти по плотной, как все люди. Митраша решает: «Ты иди по своей тропе, куда все бабы ходят за клюквой, я же пойду сам по себе, по своей тропке, на север».

Так в ссоре разошлись брат с сестрой.

«Тогда серая хмарь плотно надвинулась и закрыла все солнце с его живительными лучами. Злой ветер очень резко рванул. Сплетенные корнями деревья, прокалывая друг друга сучьями, на все Блудово болото зарычали, завывали, застонали».

Тут кончается эпизод, снова предвещающая беду.

Дальше мы на три эпизода расстаемся с детьми. Пятый эпизод — биография Травки, собаки лесника, старого охотника Антипыча, давнего знакомого рассказчика. Антипыч умер, его сторожка стояла брошенная. «А Травка переселилась в картофельную яму и стала жить в лесу, как и всякий зверь». Ей было трудно привыкать к дикой жизни — «она гоняла зверей для Антипыча, своего великого и милостивого хозяина, но не для себя [...]. А теперь, когда умер Антипыч, ей нужно было, как

и всякому дикому зверю, жить для себя». Поймав зайца, она вспомнила, что некому его отдать, и завyla. «К этому вою давно уже прислушивался волк Серый помещик...»

В следующем, шестом, эпизоде — воспоминания рассказчика об охоте на волков, во время которой «старая волчиха потеряла волчий смысл» и была убита. Погибли все волки, кроме Серого, — он спасся.

В то утро, когда дети поссорились, Серый лежал голодный и злой. Эпизод кончается волчьим воем:

«Какой это жалобный вой! Но ты, прохожий человек, если услышишь и у тебя поднимется ответное чувство, не верь жалости: воет не собака, вернейший друг человека, — это волк, злейший враг его, самой злобой своей обреченный на гибель. Ты, прохожий, побереги свою жалость не для того, кто о себе воет, как волк, а для того, кто, как собака, потерявшая хозяина, воет, не зная, кому же теперь, после него, ей послужить».

Здесь особенно четко проступает ритмический строй сказки. Четвертый эпизод кончался воем деревьев, пятый — воем собаки, шестой — волчьим воем.

Вой собаки противопоставлен волчьему вою так же отчетливо, как на протяжении всей сказки добрые силы природы противопоставляются злым или опасным для человека.

И седьмой эпизод начинается воем! Тут оказывается, что, кроме добрых и злых сил, есть в природе еще и безличные, инертные; но в своем равнодушии они могут стать предательскими: «На одной стороне полукруга воет собака, на другой — воет волк. А ветер нажимает на деревья и разносит их вой и стон, вовсе не зная, кому он служит. Ему все равно, кто воет, дерево, собака — друг человека, или волк — злейший враг его, — лишь бы он выл. Ветер предательски доносит волку жалобный вой покинутой человеком собаки. И Серый, разобрав живой стон собаки от стоны деревьев, тихонечко выбрался из завалов и с настороженным единственным ухом и прямой половинкой хвоста поднялся на взлобок. Тут, определив место воя возле Антиповой сторожки, с холма прямо на широких махах пустился в том направлении».

Одновременность событий четвертого, пятого и седьмого эпизодов (в седьмом выясняется, почему Травка была этим утром на болоте) подчеркнута напоминаниями о ветре. В четвертом эпизоде от него стонали и выли деревья. В пятом эпизоде читаем:

«Среди звуков стога, рычания, ворчания, вой в это утро у деревьев иногда выходило так, будто где-то горько плакал в лесу потерянный и покинутый ребенок.

Вот этот плач и не могла выносить Травка и, услышав его, вылезала из ямы в ночь и в полночь. Этот плач сплетенных навеки деревьев не могла выносить собака: деревья животному напоминали о его собственном горе». Рассуждение возобновляется и продолжается в седьмом эпизоде: «Может быть, для нее, в ее собачьем понимании, Антипыч вовсе даже не умирал, а только отвернул от нее лицо свое. Может быть, она даже и так понимала, что весь человек — это и есть один Антипыч со множеством лиц. И если одно лицо его отвернулось, то, может быть, скоро ее позовет к себе опять тот же Антипыч, только с другим лицом, и она этому лицу будет так же верно служить, как тому...

Так-то этому всего и было: Травка воем своим призывала к себе Антипыча».

Со сколькими собаками уже познакомил нас Пришвин! И всякий раз он находит новые черты для их характеристики. Здесь, в «Кладовой солнца», особенно в седьмом эпизоде, — едва ли не самое глубокое пришвинское исследование психологии собаки, ее связи с человеком. Не пересказываю этого эпизода, ограничусь приведенной цитатой.

Кончается эпизод тем, что Травка повернула к тропе, по которой ушел от сестры Митраша. А следующий, восьмой, эпизод начинается описанием Блудова болота, куда Митраша и Настя пошли собирать клюкву, и страшного места на болоте — Слепой елани («то же самое, что зимой в пруду прорубь», — поясняет автор). Тут и объяснение заглавия сказки-были: «[...] болото становится кладовой солнца, и потом вся эта кладовая солнца, как торф, достается человеку в наследство». Научное описание переходит в эмоциональное изображение — тут «старушки елки», одна другой чуднее, и черный ворон, стерегущий свое гнездо, п сороки. Все они, особенно ворон и сороки, не безразличны к тому, что маленький человек с ружьем приближается к Слепой елани: «может быть, скоро будет пожива».

К этой части восьмого эпизода относится запись в дневнике Пришвина 1950 года (то есть сделанная через пять лет после работы над сказкой-былью): «Надо не оставлять найденное мною в «Кладовой солнца» пользование в рассказе вставкой, как бы новеллой-интермедией. Человеку, конечно, близок тоже человек, а не какой-нибудь торф. Но, затронув интерес к судьбе человека, можно воспользоваться необходимостью передышки

и вставить повестушку о торфе, о лесе. Так делал Тургенев, вставляя рассказ о прошлом героя...

Между тем у меня описывается мальчик в болоте, и я пользуюсь интересом к судьбе мальчика, чтоб дать понятие о болоте. Так можно, мне думается, открыть в поэзии дверь для знания и соединить одно с другим в понимании» (т. 5, стр. 719—720).

Мне кажется по меньшей мере допустимым, может быть и более точным с точки зрения структуры сказки-были, определение экскурса о болоте не как вставки, а как вступления к эпизоду о приключениях Митраши на болоте.

Описание болота и процесса образования торфа занимает около двадцати строк текста. Вероятно, Пришвин определил эти строки как вставку, потому что они не подчинены тому «песенному ритму», который автор считает характерным для сказки.

Определение «новелла-интермедия» можно как будто с большим основанием отнести к другому отрывку эпизода — воспоминанию рассказчика о том, что говорил про болото Антипыч. Оно тоже выбивается из общего ритмического хода повествования и к тому же связано с сюжетом только ассоциативно.

Митраша решил сократить путь — тропа уходила куда-то влево, но виднелась и напротив, за поляной. И он пошел напрямик — через поляну. Вступив на нее, почувал опасность, но было уже поздно: его тянуло вниз. Он только и мог, что положить плащя ружье на болото и, опираясь на него руками, не шевелиться. Митраша услышал Настин зов и ответил на него, да ветер упес его крик в другую сторону. Тут равнодушный ветер оказался злым. «И очень умные на всякое поганое дело сороки смекнули о полном бессилии погруженного в болото маленького человечка».

Снова — недобрые силы природы. Кончается эпизод тем, что Митраша и кричать перестал. «По его загорелому лицу, по щекам блестящими ручейками потекли слезы».

Начало девятого эпизода соотносится с началом восьмого. Как тот начинался описанием болота, так этот — трактатом о клюкве. В восьмом — приключения Митраши на болоте, в девятом — Насти. Действие эпизодов разворачивается в разных точках пространства (Блудова болота), но в одно время. Их пространственная и временная соотнесенность — важный элемент «ритмического расположения материала».

Настя так увлеклась сбором клюквы — от ее обилия вся «па-

лестинка» была кроваво-красного цвета, — что сама незаметно сошла с набитой тропы. И не подумала она, что надо крикнуть брату: «Милый друг, мы пришли!»

Черный ворон, крикнувший «дрон-тон» в восьмом эпизоде, когда увидел, что «маленький человек с двойным козырьком и ружьем близится к Слепой елани и что, может быть, скоро будет пожива», снова крикнул свое «дрон-тон» в девятом эпизоде, и это значило, что от «ползающей девочки вороновой семье, может быть, еще больше достанется».

Рассказчик укоряет ворона за то, что не перенес он Насте «на своих могучих крыльях восточку о погибающем брате». Ритм и стиль обращения к ворону близки к народным причитаниям.

Начинает вечереть. Настя ничего не видит, кроме россыпи клюквы, а на болоте идет своя жизнь. Появляется огромный лось. К теплу нагретого солнцем черного пня припадают ящерицы, бабочки, черные мухи. «Ядовитые змеи-гадюки в это время года стерегут тепло, и одна громадная вползла на пень и свернулась колечком на клюкве».

Изображение начала вечера на болоте по «сюжетному ритму» соотносится с картиной рассвета в третьем эпизоде (где поспорили дети и пошли по разным тропам).

После равнодушного к девочке лосю, злого ворона, злой гадюки Настя увидела собаку. Это была знакомая ей Травка. Потянувшись к корзине, чтобы угостить Травку хлебом (а как раз на запах хлеба и бежала Травка), Настя, заметив, как много набрала она клюквы, испугалась: «Сколько же времени прошло, сколько клюквинок легло с утра до вечера, пока огромная корзина наполнилась? Где же был за это время брат голодный и как она забыла о нем, как она сама забыла себя и все вокруг!»

Закричала Настя, зовет Митрашу; услышал он, ответил, но порыв ветра унес крик в другую сторону.

Десятый эпизод начинается с того же ветра. Это третий его порыв, и три раза прокричали журавли. Тут, очевидно, есть связь со строем народных сказок, где троекратность ситуаций, призывов, попыток и т. п. традиционна. Посвящен эпизод Травке — она завывала возле Насти, «чуя беду человеческую».

Кончается день уже не порывом, а «последним легким дыханием» ветра, после которого наступает полная тишина. Но эта тишина полна звуками! Пересвистываются рябчики, твякает лисица, чвякает заячья лапа на болоте — этот звук недоступен

человеческому уху, его слышит Травка. Да и вся ситуация дана с точки зрения Травки — она охотится на зайца.

Одиннадцатый эпизод тоже начинается со звуковой картины. Кричат сороки: «одни остались при маленьком человечке и кричали — дри-ти-ти! Другие кричали по зайцу — дра-та-та!» Герой эпизода — Травка. Но до ее вступления в сюжетные события еще одна «новелла-интермедия»: о поведении опытного зайца, когда ему грозит опасность. В девятом эпизоде ситуация изображалась с точки зрения Травки, здесь она же изображается с точки зрения зайца. Заяц понял: собака «с чем-то там встретилась, и вдруг там явственно послышался голос человека и поднялся страшный шум».

Описание восприятия какой-либо ситуации с позиций двух или нескольких действующих лиц совершенно обычно в повести, в романе. Необычно здесь только то, что действующие лица, точка зрения которых изображается, не люди, а животные.

Травка «вдруг в десяти шагах от себя глаза в глаза увидела маленького человечка и, забыв о зайце, остановилась как вкопанная». Перемещается точка зрения — ситуация теперь изображается с точки зрения не зайца, не сорок, а Травки.

В драматический момент встречи Травки с Митрашей движение сюжета прерывается «новеллой-интермедией» или, с равным правом можно сказать, трактатом о психологии Травки. Повторю: со сколькими бы охотничьими собаками, зарисованными во всем великолепии своей индивидуальности, не знакомил читателей Пришвин, писатель всегда находит новые краски, оттенки, новые наблюдения, позволяющие вернуться к этой теме. В изображении Травки Пришвин дал, может быть, самый глубокий анализ — на этот раз не столько индивидуальности Травки, сколько типизированной, обобщенной психологии охотничьей собаки.

«Что думала Травка, глядя на маленького человечка в елани, можно легко догадаться. Ведь это для нас все мы разные. Для Травки все люди были как два человека — один Антипыч с разными лицами и другой человек — это враг Антипыча. И вот почему хорошая, умная собака не подходит сразу к человеку, а становится и узнает, ее это хозяин или враг его».

Травка подумала, глядя на тонущего Митрашу: «Скорее всего, это Антипыч».

«И тогда произошло настоящее чудо в понимании Травки.

Точно так же, как старый Антипыч в самое старое время, новый молодой и маленький Антипыч сказал:

— Затравка!

Узнав Антипыча, Травка мгновенно легла».

Первоначально у Антипыча она и правда называлась Затравка. Но потом кличка «на языке оболталась, и вышло прекрасное имя Травка».

Мы много читали у Пришвина о взаимопонимании охотника и его собаки. Но легкость общения между ними—результат долгого воспитания, долгого и близкого знакомства между хозяином и его собакой. Они постепенно научаются быстро понимать друг друга (вспомним, как изображено это взаимопонимание в «Ярике»). Здесь иная ситуация — драматизм ее в том, что Травка, легко разбиравшаяся в поступках лисицы и зайца, не поняла положения Митраши. Она готова была броситься к нему с лаской и тем его утопила бы. «Если бы он мог пересказать ей понятно свой план, с какой радостью бросилась бы она его спасти. Но он не мог сделать себя для нее понятным и должен был обманывать ее ласковым словом. Ему даже надо было, чтобы она его боялась, а то, если бы она его не боялась [...] и по-собачьи со всех ног бросилась бы ему на шею, то неминуемо болото затащило бы в свои недра человека и его друга — собаку. Маленький человек просто не мог быть сейчас великим человеком, какой мерещился Травке. Маленький человек принужден был хитрить».

Митраше удалось схватить Травку за задние ноги. Она «с безумной силой рванулась», думая, что ошиблась, что это не Антипыч, не человек, а враг человека. Но, рванувшись, она спасла Митрашу. Мальчик смог доползти до тропы и властно приказал:

«— Иди же теперь ко мне, моя Затравка!

Услыхав такой голос, такие слова, Травка бросила все свои колебания: перед ней стоял прежний прекрасный Антипыч».

Кончается эпизод воспоминанием о загадочных словах Антипыча, который обещал, что перешепнет свою правду собаке, если рассказчик его не застанет в живых. Думает рассказчик, что большая человеческая правда Антипыча «есть правда вековой суровой борьбы людей за любовь».

Как важно было Пришвину именно так определить философский смысл его сказки, показывает запись в дневнике. В ней он говорит, что отказался от предложения редакции журнала «Октябрь» заменить слово «любовь» словом «справедливость»

и радовался, что против такого определения не возражали ни «Огонек», в «Библиотеке» которого публиковалась «Кладовая солнца», ни Детгиз.

Двенадцатый эпизод досказывает события «большого дня» в Блудовом болоте. Травка вспомнила о зайце, и теперь ей было для кого ловить: «Травка — гончая собака, и дело ее — гонять для себя, но для хозяина Антипыча поймать зайца — это все ее счастье».

А Митраша был голоден и «сразу понял, что все спасение его будет в этом зайце». Но получилось иначе — поблизости был Серый, «и два охотника, человек и злейший враг его, встретились».

Приготовившийся стрелять в зайца Митраша выстрелил в Серого и убил последнего волка, которого никому не удалось поймать.

Так большой день кончился подвигом Митраши — «не все могли поверить, что мальчик, на одиннадцатом году жизни, мог убить старого хитрого волка». Но убедились. И «неслыханный сбор клюквы был налицо» — Митраша с Настей принесли папесте тяжелую корзину. Нет, Настя не жадная — всю свою целебную ягоду она отдала эвакуированным ленинградским детям.

Последний абзац — объяснение рассказчика, «кто мы такие и зачем попали в Блудово болото». Тут «мы» — это искатели торфа, которого много в Блудовом болоте. Абзац выбивается из всего строя сказки-были прозаичностью описания и нарушает характер сказа, его ритм. У меня нет доказательств, но чужеродность абзаца наводит на мысль, что он был дописан, когда Пришвин нашел хорошее название для вещи. Первоначально, в дневниковых записях, она называлась «Друг человека» (таким образом, главным героем сказки оказывалась Травка). А когда было найдено поэтическое название «Кладовая солнца», автор, очевидно, счел нужным еще раз обосновать его пачалом восьмого эпизода (трактат о торфе) и заключительными строками о торфяных богатствах, скрытых в болотах.

Изложение эпизодов в связи между ними, иначе говоря — описание структуры сказки-были преследовало две цели: посмотреть, как понимал Пришвин «сюжетный ритм в рассказе» и как он сочетал элементы сказки с элементами бытового сказа. Но к последнему надо еще приглядеться.

Для определения, что в «Кладовой солнца» идет от были, у нас источник один: свидетельства В. Д. Пришвиной, коммен-

татора Собрания сочинений, и приведенные ею цитаты из опубликованных дневников М. Пришвина. В 1941—1943 годах, сообщает комментатор, Пришвин жил в деревне Усолье, Переславского района (Ярославская область). «Природа и места, описанные в «Кладовой солнца», — это подлинные усольские места тех лет. Там же сделан Пришвиным и фотоснимок двух сросшихся деревьев [...]».

Из дневников М. Пришвина 1943 года приведена запись о двух усольских детях-сиротах: «Соне лет десять, Боре одиннадцать. Два года тому назад у них мать умерла, а вскоре затем и отец. Все крестьянское хозяйство — изба, огород, корова и мелкие домашние животные остались на детей.

Поневоле они крепко взялись за дело и теперь живут двое, мальчик и девочка, и справляются» (т. 5, стр. 716).

Но и дети, и деревья, и собака (у нее, по свидетельству комментатора, тоже есть прототип), перенесенные из действительности в художественную структуру, в сказку-быль, функционально не равнозначны прототипам. Самый очевидный пример: в деревьях, проткнувших друг друга ветвями, самым существенным для поэта оказался их стон — как раз то, что фотография не могла передать.

Точно так же все, что произошло на болоте с Митрашей и Настей, могло случиться в реальной жизни¹, по в «Кладовой солнца» входит в сложную художественную систему.

Структура сказки-были определяется *системой отступлений*. Комментатор сообщает высказывание Пришвина о сказке: «В «Кладовой солнца» сюжет был: брат и сестра пошли в лес за клюквой, их тропа в лесу разделилась, дети заспорили, поссорились, разошлись. Вот и все. Остальное навернулось на этот сюжет само собой во время писания» (т. 5, стр. 716).

«Навернулось» немало! Приключения Митраши и Насти на Блудовом болоте (включая знакомство с ними в первом эпизоде) занимают всего около трети текста — примерно 560 строк из 1600. «Навернувшееся» во время писания — это изображение утра и вечера на болоте, описание самого болота, история Травки, воспоминания рассказчика об умершем ее хозяине Антипыче, воспоминания Митраши о том, что говорил отец про клюкву, про компас, и другие воспоминания рассказчика о прежних охотах с Антипычем, и даже воспоминания Травки об

¹ Комментатор сообщает, что автора «спасла на охоте таким же образом его охотничья собака» (т. 5, стр. 717). Не сказано, было ли это в детстве писателя.

охотах с хозяином. Мотивировка ввода большей части воспоминаний — ассоциативная связь с обстоятельствами «большого дня» на болоте, изображенного в «Кладовой солнца».

Если считать Травку третьим героем повествования¹ — ей посвящено больше трехсот строк, — то окажется, что около половины текста не связано непосредственно с фабульным развитием событий. Изображения предрассветного часа, потом рассвета на боршне и в болоте, воспоминания об Антипыче и прежних охотах занимают половину текста. Это определяет замедленность и прерывность движения рассказа.

Но при таком соотношении встает вопрос — можно ли назвать историю Митраши, Насти и Травки сюжетом сказки-были? Ответ, очевидно, надо дать отрицательный. Вернее, назвать приключения детей и собаки фабулой «Кладовой солнца».

Термины «фабула» и «сюжет» зыбки и разными литературоведами различно толкуются. Мне кажется приемлемым определение Б. Томашевского:

«Мотивы, сочетаясь между собой, образуют тематическую связь произведения. С этой точки зрения фабулой является совокупность мотивов в их логической причинно-временной связи, сюжетом — совокупность тех же мотивов и той же последовательности и связи, в какой они даны в произведении. Для фабулы неважно, в какой части произведения читатель узнает о событии, и дается ли оно ему в непосредственных сообщениях от автора, или в рассказе персонажа, или системой боковых намеков. В сюжете же играет роль именно *ввод мотивов* в поле внимания читателя. Фабулой может служить действительное происшествие, не выдуманное автором. Сюжет есть всецело художественная конструкция»².

Способы сцепления мотивов с временными сдвигами (воспоминаниями), с длительными уходами от фабулы не характерны для народной сказки. Связанные ассоциативно, они образуют сложную художественную структуру (или, по Томашевскому, конструкцию). Мы это видели, разбирая эпизоды.

Но все же — что в «Кладовой солнца» от сказки?

Зачин — брат и сестра пошли за ягодами — встречается

¹ М. Пришвин записал в дневнике 4 июля 1945 года: «Заключил и выправил сказку «Друг человека». То, что сказка первоначально так была названа, дает основание считать Травку даже не третьим, а главным героем «Кладовой солнца».

² Б. Томашевский. Теория литературы (Поэтика), изд. шестое. Л., 1931, стр. 137.

в народных сказках как мотивировка волшебных событий. Например, у Афанасьева, № 261¹: «Жили сестрица и братец, и пошли они в лес по ягоды». Встречается и мотив двух дорог — хорошей и плохой, — в частности в сказке «Волочашка», записанной М. Пришвиным в 1906 году для сборника Н. Ончукова («Северные сказки», СПб, 1908). Для этого сборника М. Пришвин записал 38 сказок в районе Выг-озера. Традиционны в фольклоре и благодарные собаки, есть и собака, пытающаяся спасти героя (Афанасьев, № 206).

Но в сказке время «всегда последовательно движется в одном направлении и никогда не возвращается назад»². Как мы видели, этот принцип вовсе не соблюдается в «Кладовой солнца», временные сдвиги (воспоминания о прошлом) — важный элемент ее структуры.

Замедленность фабульного движения в народной сказке встречается, но в иной форме: повторением, большей частью трехкратным, ситуации или попытки достижения героем сказочной цели (две неудачных, третья удачная).

Не характерны для сказки и развернутые пейзажи. Правда, пейзажи в «Кладовой солнца» не статичны, они протекают во времени (изображения предрассветного часа, рассвета, вечера).

Конечно, несвойственны сказке и научные экскурсии («повестушка о торфе»).

Я упоминал, что завязка — брат и сестра пошли по ягоды — встречается в народных сказках. Но не только этот мотив дает основание соотнести «Кладовую солнца» с русским фольклором, в частности с волшебной сказкой.

В. Я. Пропп дал в своем классическом труде «Морфология сказки»³ перечень и анализ типических для волшебной сказки функций героев. Некоторые мы находим в «Кладовой солнца», разумеется, трансформированными в соответствии с замыслом создания гибридной формы — сказки-были: фантастическое переведено в план реально возможного.

Несколько примеров.

Для волшебной сказки характерно присутствие антагониста (врага) героя. В «Кладовой солнца» это, конечно, волк. Он прямо противопоставлен одному из героев сказки — Травке.

«Антагонисту даются сведения о его жертве», — читаем

¹ Народные русские сказки А. Н. Афанасьева в 3 томах. М., 1957.

² Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967, стр. 231.

³ В. Я. Пропп. Морфология сказки. Изд. 2-е. М., «Наука», 1969.

у Проппа (стр. 32). В «Кладовой солнца» — это вой Травки, который заставил Серого погнаться за ней. «Одному из членов семьи чего-либо не хватает, ему хочется иметь что-либо» (стр. 37). В «Кладовой солнца» это не жар-птица, не утка с золотыми перьями, а вполне реальная клюква. Но в поиски за нею герои «Кладовой солнца» снаряжаются и отправляются, как сказочный герой в поход за волшебной целью. «В распоряжение героя попадает волшебное средство [...]. Волшебными средствами могут служить: 1) Животные (конь, орел и пр.)» (стр. 43). В нашем случае это вполне реальная Травка. В детализации этой функции Пропп указывает и такой случай: «Различные персонажи сами предоставляют себя в распоряжение героя. Животное, например, может [...] само предложить свои услуги герою. Оно как бы дарит самого себя». Это очень близко к встрече Митраши с Травкой. К тому же эпизоду подходит и другой пример Проппа: «Средство случайно попадает герою (найдено им). Иван видит в поле коня, садится на него».

И наконец, финальные ситуации: «Антагонист побеждается». Один из видов этой ситуации — «он убивается без предварительного боя»; так Митраша убил Серого. Счастливая развязка и прославление героя тоже в традициях народной сказки.

Нет оснований утверждать, что писатель намеренно трансформировал некоторые мотивы волшебной сказки. Родство «Кладовой солнца» с народной сказкой — естественное следствие высказанного М. Пришвиным убеждения: «Сказка тем сказка, что она подчинена ритму, не как рассказ, механическому, а песенному. Я это понял по «Кладовой солнца» (т. 5, стр. 718). Так он писал в копсепкте статьи о сказке. То, что М. Пришвин называет песенным ритмом сказки, связано не только со способом сцепления мотивов (которое М. Пришвин назвал «подсознательным распределением материала»), но и с самими мотивами: характер их остается сказочным, несмотря на реалистичность фабулы.

* * *

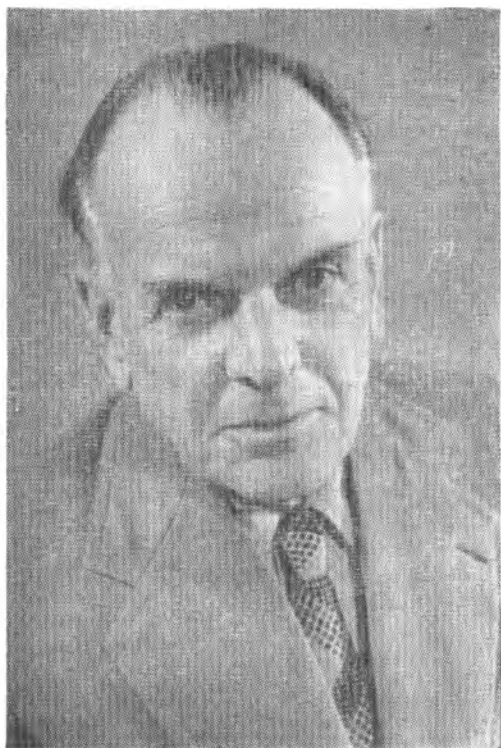
В конце автобиографического романа «Кащеева цепь», в главе «Зеркало природы», М. Пришвин писал:

«Больше всего из написанного мною, как мне кажется, достигают единства со стороны литературной формы и моей жизни маленькие вещицы мои, попавшие и в детские хрестоматии. [...] Они чисты, как дети, и их читают и дети и взрослые, сохранившие в себе свое личное дитя.

Мне представляется, что они живут, эти мои безделушки, как белки на елках, и, будучи литературными вещами, имеют свое определенное поведение, как всякое живое существо. Эти вещицы, как мне хотелось бы верить, будучи сделаны рукой человека, в то же время живут среди многих сотен тысяч людей, как существа природы» (т. 1, стр. 525).

Да, они живут, рассказы Михаила Пришвина, обогащая детей не только пониманием природы: они воспитывают чувства нравственное и эстетическое. Средствами языка искусства М. Пришвин учит нас — и детей и взрослых — понимать язык природы.

1969



Пластовский — негасист

Тот не писатель, кто не прибавил к зрению человека хотя бы цемного зоркости.

К. Паустовский. «Золотая роза»

В

1

ранних произведениях Константина Паустовского, давно и прочно полюбившихся подросткам — «Кара-Бугаз» (1932) и «Колхида» (1934), — изображения природы неотделимы от сюжета; события, судьбы персонажей органично связаны с природой края. Больше того: сюжетные события и судьбы некоторых героев этих книг определяются особенностями природы.

«Кара-Бугаз» и «Колхида» посвящены краям экзотическим — окруженному пустыней заливу Каспийского моря («Кара-Бугаз») и заболоченному углу Кавказа («Колхида»). «Кара-Бугаз» — первая книга, снискавшая широкую известность Паустовскому, вышла в издательстве «Молодая гвардия», а первое издание «Колхиды» (после публикации в альманахе «Год XVII») было осуществлено Детгиздатом. Таким образом обе книги сразу же попали в руки юных читателей.

Годы первых пятилеток были в литературе временем расцвета очерка. Ему отдавал целиком свои страницы основанный Горьким журнал «Наши достижения» (1929—1936). Очерки писателей о событиях, о людях первых пятилеток занимали видное место и во многих других журналах.

Но и на газетных страницах часто, наряду с корреспонденциями журналистов, появлялись очерки писателей. Журналисты чаще всего писали о текущих событиях на стройках пятилетки. Портреты строителей если не вовсе отсутствовали, то обычно писались наскоро. Черты общие, типичные для времени, в портретах, набросанных журналистами, преобладали над индивидуальными. Слить воедино типичность и самобытность, создать психологически убедительные литературные портреты, затрагивающие читателя эмоционально, — задача художественная. Естественно, что журналисты ее себе ставили. Решали эту задачу писатели. В их коротких вещах, публиковавшихся в газетах и тонких журналах, граница между очерком и рассказом нередко становилась зыбкой — появлялись элементы сюжетного построения, художественные зарисовки строителей.

В литературе это было время быстрых вещей: темпы первых пятилеток отражались на темпе работы писателей, и не только над очерками. Романы В. Катаева «Время — вперед» — о строителях Магнитогорска и И. Эренбурга «День второй» — о людях Кузнецкого комбината, написаны за несколько месяцев, под свежим впечатлением поездок.

Так и «Кара-Бугаз» Паустовского. Поездка вдоль берегов Каспийского моря, работа над книгой, ее издание — все сделано за год с небольшим.

Впрочем, путешествие было солидно подготовлено. Об этом Паустовский говорит в книге «Золотая роза», посвященной размышлениям о литературе и своем писательском пути. «Золотая роза» как бы рифмуется с «Журавлиной родиной» М. Пришвина, хотя и написана в другой тональности.

«Привычка странствовать по картам и видеть в своем воображении разные места помогает правильно увидеть их в действительности.

На этих местах всегда остается как бы легчайший след ващего воображения, дополнительный цвет, дополнительный блеск, некая дымка, не позволяющая вам смотреть на них скучными глазами.

Итак, в Москве я уже странствовал по угрюмым берегам Каспийского моря и одновременно с этим читал много книг, на-

учных докладов и даже стихов о пустыне — почти всё, что мог найти в Ленинской библиотеке» (т. 3, стр. 344—345)¹.

Знакомство с краем по литературе о нем и работа воображения подготовили путешествие и наложили отпечаток на книгу.

К очеркам и, прибавим, к научно-художественным произведениям того времени «Кара-Бугаз» приближает обилие познавательных сведений и отсутствие сквозного сюжета. Жанровое определение книги — повесть — несколько условно. Напомню слова Белинского: «Искусство, по мере приближения к той или другой своей границе, постепенно теряет нечто от своей сущности и принимает в себя от сущности того, с чем граничит, так что вместо разграничивающей черты является область, примиряющая обе стороны».

Познавательные сведения — и сообщаемые непосредственно автором, и вложенные им в уста (или в письменные сообщения) его героев, размышления о будущем края — ставят книгу как бы на стыке трех жанров: очерка, научно-художественной литературы и художественной публицистики. Но драматическое напряжение некоторых эпизодов, отход от документальности, иногда искусно гримированный под документ, свобода в изображении характеров (хотя у них есть подлинные прототипы), дали основание писателю не спорить с выбранным для этого нетрадиционного произведения жанровым определением «повесть», не имеющим в литературоведении строго очерченных границ.

Паустовский на обсуждении повести «Колхида» в 1935 году говорил:

«Каков жанр этой вещи? Тут я должен совершенно откровенно сказать, что я сам затрудняюсь определить ее жанр, так же как и жанр «Кара-Бугаза». В данном случае у меня была мысль, что, может быть, критика заговорит эту вещь в какой-то ящик, даст этикетку, но она ее не дает. «Кара-Бугаз» называют и очерком, и краеведческим очерком, и повестью, так что нет точной установки, что это за жанр. Я сам затрудняюсь определить жанр этой вещи. Я лично больше склоняюсь к тому, что это документальная вещь, и вместе с тем ее нельзя назвать документальной, потому что здесь обхождение с материалом довольно свободное. Я бы назвал это повестью, но к этому надо

¹ Цитаты в статье по изданию: К. Паустовский. Собрание сочинений в восьми томах. М., 1967—1969. Цитаты из других изданий оговорены в сносках или в тексте. По ходу статьи мне приходится иногда цитировать отдельные слова или фразы. В этих случаях, чтобы не загромождать текста, не всегда даю ссылки.

добавить какие-то прилагательные, а какие — это очень трудно решить. Очевидно, пужно придумать какое-то новое слово. Так говорят некоторые критики, не знаю, правы они или нет» (К. Паустовский. «Наедине с осенью». Изд. 2-е. М., 1972, стр. 325).

Таким образом, уверенности в жанровом определении «Кара-Бугаза» и «Колхиды» у писателя не было. Однако оно сохранено в прижизненных Собраниях сочинений Паустовского 1957 и 1967 годов. Значит, писатель не считал его вовсе неподходящим.

Книга построена как цепь очерков и новелл, связанных единством темы, — сквозных героев в повести нет. В этом ее композиционное своеобразие. В главах, близких к очерку, преобладает познавательный материал, главы-новеллы посвящены людям, судьба которых так или иначе связана с Кара-Бугазом.

Устремлена книга в будущее. Все, что рассказано о безотрадном прошлом Кара-Бугаза и его берегов, ведет к главному для автора: он изображает пробуждение мертвого края, уже начавшееся ко времени наблюдений писателя, изображает людей, так или иначе связанных с этой работой, и богатые перспективы промышленного освоения Кара-Бугаза.

В мою задачу не входит характеристика героев и ситуаций хорошо знакомой читателям вещи — останусь в пределах моей темы: изображение природы.

Сперва читатель смотрит на Кара-Бугаз глазами наблюдателя середины XIX века — лейтенанта Жеребцова. Липо это не вымышленное: Жеребцов — автор лоций Каспийского моря. Он побывал в заливе Кара-Бугаз, видел пустынные его берега. Письмо и донесение Жеребцова Гидрографическому управлению вымышлениы, но отлично стилизованы под эпистолярный стиль того времени.

В статье «Чувство истории» (Сб. «Наедине с осенью», стр. 31), сообщая о выдуманности письма Жеребцова, Паустовский сделал важное принципиальное обобщение: «Только очень наивные люди думают, что вымысел враждебен реальности. На самом деле именно благодаря фактам воображение получает толчок и помогает писателю проникнуть в самую суть исторического процесса. Что писатель, работающий на историческом материале, обязан знать факты — для меня очевидно, по я убежден, что он не должен слишком слепо их придерживать-ся. (Курсив мой. — А. И.) Его задача — показать прошлое во всей его жизненности, а уж как он этого добьется — его дело».

В донесении, приписанном Жеребцову, сказано, что «побережье залива Кара-Бугазского, как и самый залив лишены какого бы то ни было интереса государственного». И дальше:

«Пребывание, даже кратковременное, в водах залива порождает чувство великого одиночества и тоску по местам цветущим и населенным. На всех берегах залива на протяжении сотен верст мною не было встречено ни одного человека, и, кроме горчайшей полыни и сухого бурьяна, я не сорвал ни одной травинки.

Токмо соль, пески и все убивающая жара властвуют над этими негостеприимными берегами и водами» (т. 1, стр. 408).

Тональность донесения, как и весь колорит пейзажа, зарисованного писателем от имени Жеребцова, как будто призваны убедить, что надо держаться подальше от окруженного раскаленной пустыней залива, где «дожди от чрезмерной жары высыхают, не успевая достигнуть земли».

Однако Жеребцов заметил и сообщил, что соль, которой покрыт грунт залива и его берега, «особенная, не того состава, что обыкновенная, употребляемая в пищу и для засола». Это мирабилит (другое его название — глауберова соль) — вещество, нужное для изготовления стекла; применяется оно и в медицине.

В изображении карабугазского пейзажа, приписанном Жеребцову, определения и сравнения устрашающие — они призваны возбудить у читателей эмоциональное восприятие пейзажа. Вот некоторые из этих определений и сравнений:

«За многие годы скитаний не видел я берегов столь мрачных и как бы угрожающих мореплавателям [...]. Сей последний ветер (норд. — *А. И.*) тоже имеет необыкновенные свойства. Он приносит холод, ясность и некую пустоту всего тела, как бы опорожняющая его от крови и костей. Легкость эта ничуть не приятна, а, наоборот, весьма болезненна и приводит к звону в ушах и головокружению»; «замечательный цвет неба, подернутого сединой»; «солнце приобретает тусклый, несколько серебрищийся цвет» (ср. «серебрищийся цвет» с «сединой» неба); «Наподобие пасти залив беспрерывно сосет воды из моря».

Сильные, устрашающие определения и сравнения в описаниях природы, в изображении ее явлений вообще свойственны поэтике молодого Паустовского — и не только в передаче письменной (как в этом случае) или устной речи его героев, но, в еще гораздо большей степени, в собственной авторской речи.

В «Кара-Бугазе» сравнения нередко экзотичны. Да, в сущ-

ности, потому, вероятно, и вдохновила Паустовского тема Кара-Бугаза, что край, который он взялся изобразить, чрезвычайно своеобразен и необычен.

Спустя много лет Паустовский в предисловии к Собранию своих сочинений («Несколько отрывочных мыслей») писал: «Моей любимой наукой в гимназии была география. Она бесстрастно подтверждала, что на земле есть необыкновенные страны [...]. С годами я ушел от экзотики, от ее нарядности, приторности, приподнятости и безразличия к простому и незаметному человеку. Но еще долго в моих повестях и рассказах попадались ее застрявшие невзначай золоченые нити» (т. 1, стр. 9). Эпитет «золоченые» выражает по меньшей мере сомнение в художественной ценности, художественной подлинности экзотики. Эта мысль дальше развивается: «Сама по себе экзотика оторвана от жизни, тогда как романтика уходит в нее всеми корнями и питается всеми ее драгоценными соками. Я ушел от экзотики, но я не ушел от романтики и никогда от нее не уйду — от очистительного ее огня, порывов к человечности и душевной щедрости, от постоянного ее покоя» (стр. 10).

Экзотике, как раз в своих лучших вещах, остался верен писатель, которого Паустовский очень любил, — Александр Грин. Но лучшие вещи Грина — о странах вымышленных и событиях нередко фантастических. В статье «Жизнь Александра Грина» Паустовский писал, что для Грина «где-то за чертой серого горизонта сверкали страны, созданные из света, морских ветров и цветущих трав» (т. 8, стр. 68). Паустовский же повествовал о реальных событиях и реальной современности нашей страны.

Залив Кара-Бугаз с его пустынными берегами, так же как два года спустя болота Колхиды, привлекли Паустовского, очевидно, как раз тем, что это были «необыкновенные страны», о которых он мечтал еще подростком. От экзотики Паустовский ушел позже. В «Кара-Бугазе» она присутствует, но проявляется не в рассказах о работе по освоению края и начале его индустриального развития, а в некоторых причудливых характерах, некоторых событиях (например, в драматическом эпизоде на безводном острове или в рассказе о необычайной судьбе вдовы Начар) и в изображениях природы.

Хотя природа в «Кара-Бугазе» не основная тема изображения, а фон, на котором развиваются события, рисуются портреты персонажей, но фон этот очень выразителен — он характеризует и край, и способ видения художника.

Присмотримся к некоторым сравнениям и определениям в «Кара-Бугазе», уже авторским, а не приписанным Жеребцову.

«На следующий день над горами носились тучи серого праха. Слюдяное солнце выливалось на зеленое море океаны белой жары. Шелудивые псы с желтыми мудрыми глазами обнюхивали на пристани пыльные груды узлов и чемоданов, рыча друг на друга предостерегающе и нежно».

В цветовые характеристики, не выходящие за пределы обычных — «серый прах» (хотя неожиданно здесь «прах» вместо «пыль»), «зеленое море», «желтые глаза» псов,— врывается резкими мазками, определяющими экзотический колорит изображения, «белая жара» и источник ее «слюдяное солнце»; определение «слюдяное» передает не только цвет — белый, с желтоватым оттенком,— но и качество его: блеск. Оправданным оказывается эпитет «белая», перенесенный с цвета слюды на жару. Псы, рычащие «предостерегающе и нежно», приводят па память неожиданные сочетания, вернее, даже столкновения противоречивых определений, характерные для прозы Бабеля.

«Белая жара» появляется и дальше: «[...] начинался август. Он пылал невыносимым пожаром. Жара низвергалась сверху белыми, как соль, широкими реками». На этот раз сравнение не со слюдой, а с солью.

Пейзажи, в которых цвет или освещение — только один из компонентов зарисовки, находим и в других местах повести. Например, «воздух был мутен и напоминал жидкий клей. Коричневые смерчи с тяжелым шумом пронеслись через дорогу».

В последнем примере интересна неожиданность эпитета «тяжелый» в применении к «шуму». Тяжесть, очевидно, относится к состоянию атмосферы, вызвавшему сравнение с жидким клеем, но «тяжесть» относится и к смерчу. Прикрепление эпитета к «шуму» (к нему он семантически меньше всего применим) — способ передать необычайность, исключительность зарисованного пейзажа.

Эпитет «тяжелый» Паустовский в этой книге (и в некоторых других) часто применяет к различным явлениям природы. Например, в одной из предыдущих глав — «тяжелый дождь шумел по улицам Петровска» (стр. 421). Здесь тоже сочетание шума с тяжестью. В «Колхиде» — (дождь) «лежал над водой, как тяжелый дым» (стр. 521). Кроме сравнения дождя с дымом, тут неожиданный глагол — дождь «лежал». Через страницу: «В горах опять тяжело прогремело». Немного дальше (стр. 530) — «тяжело пел приборой». Сочетание определения с глаголом тоже

изысканно непривычное — «тяжело пел». Вот еще два примера: «Кажется, что их (облака.— А. И.) поставили здесь нарочно» или: «В зеленоватом небе висели, касаясь крыш, переспелые звезды» (курсив мой.— А. И.).

В первом примере неожидан глагол; во втором — неожиданный и глагол и эпитет, да к тому же еще звезды «касались крыш». Подобные сочетания с равным основанием можно считать экзотичными или импрессионистическими. Впрочем, одно не исключает другого — тут и экзотичность и импрессионизм изображения.

Сходный способ решения художественной задачи находим и в фразе «Над пустыней поднималась медленная луна». Замена наречия «медленно» — его тут естественно было бы ждать — эпитетом, отпесненным к самой луне, а не к ее движению, — тоже характерный для Паустовского способ акцентировать детали пейзажа. Читатель несомненно задержит на ней внимание, как бы споткнувшись о неожиданность эпитета.

Даже в описании восхода луны сказалось характерное для первых книг Паустовского стремление к грандиозности определений: «В стороне пустыни [...] возник купол огня [...]. Уж не залив ли Кара-Бугазский опять дымит [...]. Но то была луна, подымавшаяся над равнинами Усть-Урта». Восход луны — купол огня! Впрочем, экзотичным это определение представляется в соответствующем контексте; ср. «Степь» А. П. Чехова: «[...] Все небо над горизонтом было залито багровым заревом, и трудно было понять, был ли то где-нибудь пожар, или же собиралась восходить луна» (А. П. Чехов. Собрание сочинений в 12-ти т., т. 6, стр. 49). Автор приписал Жеребцову два сравнения с «багровым куполом». Я привел отрывки из второго. В первом же (на стр. 404): «Подходя к Кара-Бугазу, мы увидели над песками купол багровой мглы, как бы дым тихого пожара, горящего над пустыней». Лопман-туркмен изъяснил, что это «дымит Кара-Бугаз».

Сама же пустыня описана дважды — и оба раза передаются впечатления не автора, а персонажей повести (предположение, что дымит залив, когда на самом деле всходила луна, тоже высказано Жеребцовым).

«Пустыня вплотную подступала к форту. Она стерегла его у городских застав. Ее тощая глина и серая полынь нагоняли тоску. К тоске этой примешивалась легкая гордость: угрюмость пустыни была величава, беспощадна, и немногим, думал Шацкий, посчастливилось пережить захватывающие ощущение».

ния бесплодных и неисследованных пространств» (т. 1, стр. 428).

Какое богатство определений и ощущений! Пустыня угрюма и величава. Она вызывает тоску и гордость — первое ощущение соотнесено с первым определением (угрюмость — тоска), так же и второе (величавость — гордость). Но гордость вызвана и беспощадностью! И эти как бы сталкивающиеся ощущения — тоска, совмещенная с гордостью, — оказываются счастьем! В чем же тут счастье? Очевидно, в редкости подобных переживаний. Все это имеет прямое отношение к экзотическому характеру книги.

Другое описание пустыни дано от имени первого метеоролога, согласившегося зазимовать в Кара-Бугазе, Ремизова.

«В пустыне нет ничего постоянного, — записал он в своем дневнике. — Здесь все находится в непрерывном движении, хотя на первый взгляд вы и погружаетесь в царство неподвижности.

Двигутся пески, стираются старые дороги, появляются и исчезают кибитки, каждый час меняются ветры, кочуют люди. Песчаные пустыни — единственные движущиеся пространства суши. Это материки, взлетающие во время ураганов на воздух и создающие необыкновенные цветовые эффекты, носящие имя закатов» (т. 1, стр. 438).

Неподвижность пустыни оказывается мнимой — более того, это *единственные* движущиеся пространства суши. Писатель нашел слова для выражения исключительности, единственности пустыни: *движущиеся* пространства суши. А единственность в природе — это, разумеется, экзотика.

Иногда пейзаж в «Кара-Бугазе» определен рядом соотнесенных между собой метафор, своего рода системой метафор: «Звезды осколками льда таяли на черном небе. Талая вода сыпалась туманом на землю и превращалась в смутный свет. Великая река Млечного Пути вливалась в ночные пески «Карым-Ярыка...»

Я выделил в цитате лейтмотив изображения — воду и ее трансформации: лед, туман, река, талая вода. Неожиданность зарисовки — Млечный Путь, вливающийся в пески.

Почти рядом, на следующей странице, то же сравнение Млечного Пути и звезд с водой повторяется, обогащаясь образом звуковым и перемещением Млечного Пути на воду: «Мне спилось, что звенит не вода в арыке, а след звезд [...]. Мне снился Млечный Путь, упавший с неба на Каспийское море». Ассоциативный ход в последней фразе достаточно ясен — зна-

комая читателям лунная дорожка на воде подменяется Млечным Путем.

И другой сон — на обратном пути:

«Видения городов из сверкающего радугами стекла преследовали меня всю ночь. Города эти подымались из морей и отражались в зеркалах заливов нагромождениями хрустали и теплых неподвижных огней. Летние рассветы разгорались над ними. Рассветы пахли растертыми в ладонях листьями ореха, густой листвой, шолларскими водами, мангышлакской полынью» (стр. 518). (Воду из шолларских источников привозили в Кара-Бугаз из Баку. Мангышлак — пустыня у берегов Каспия.)

Мы еще много раз встретимся с этим — Паустовский видит, описывает не только пейзаж, но и отражение его в воде. Мы познакомимся и с тем, что могут сниться запахи, даже такие неожиданно изысканные, как запах растертых в ладонях листьев.

Сон оказывается связанным с реальностью и того пустынного края, из которого возвращается писатель, и города, куда он едет. Но все же это не Баку — город здесь фантастичен, сказкику спитс будущее. И речь к тому же идет не о городе, а о городах. Хрусталь городов — очевидно, метафора, характеризующая отражение города в воде. А отражение пейзажей, земных и небесных, в воде — устойчивый мотив поэтики Паустовского. Образы воды настойчиво повторяются в повести, разумеется, потому, что речь идет о безводной пустыне и о ее будущем, когда «нищая страна, сухая, как язык пса, издохшего от жажды, будет пить воду, как люди пьют вино».

Тут два сравнения в одной фразе; в первом присутствует восточная пышность, но она резко снижается натуралистическим — и в то же время фантастическим! — сравнением страны с языком издохшего от жажды пса. Тоже, конечно, экзотика. И Паустовский это знал. Он писал в «Золотой розе»:

«Но, честно говоря, детские и юношеские годы никогда не обходятся без экзотики, будь то экзотика тропических стран или гражданской войны [...]. Экзотика сообщает жизни ту долю необыкновенности, которая необходима каждому юному и впечатлительному существу» (т. 3, стр. 306).

И правда «Кара-Бугаз» только за первые пять лет жизни этой книги вышел семь раз, тиражом более 200 тысяч экземпляров. На первые издания в библиографии И. Старцева «Детская литература 1932 — 1939 гг.» зарегистрировано тридцать пять рецензий в центральных журналах и газетах!

Интерес и внимание взрослых к этой книге оказались отнюдь не меньшими, чем у подростков.

«Кара-Бугаз» и сегодня входит в круг чтения школьников и взрослых.

2

В «Кара-Бугазе» драматичны судьбы некоторых действующих лиц — большевиков, высаженных белогвардейцами на безводный остров и погибших там, геолога Шацкого, сошедшего с ума на том же острове.

В «Колхиде» — повести, построенной традиционнее, чем «Кара-Бугаз», и густо населенной, судьбы людей оптимистичны. Драматизирована здесь сама природа, ее изображение. Так же как «Кара-Бугаз», повесть устремлена в будущее. Огромное болото надо превратить в огромный парк с плантациями чая, апельсинов. Больше того: надо пересоздать природу края, изменить его климат. Как и «Кара-Бугаз», повесть содержит большой познавательный материал, частью сообщаемый непосредственно писателем, частью включенный в диалоги и размышления действующих лиц.

Отношение к своей работе у многих из них двойственное.

Вано отдал два года жизни и бездну труда на разведение ценного пушного зверя — нутрии. Ей нужны как раз те джунгли и болота, над уничтожением которых работают другие действующие лица повести.

Начальник осушки, инженер Кахиани, не замечал красоты лесов и заросших кувшинкой озер. «Все это подлежало уничтожению и ощущалось им как помеха». Руководитель постройки канала, мягкий и застенчивый Габуня, понимал досаду Вано. «Иногда и ему было жаль этих лесов». Старый инженер Пахомов, автор грандиозных проектов осушки колхидских болот, изредка вздыхал: «Я рад, что не доживу до конца работ. Искренне рад! Все-таки, знаете, жалко уничтожать природу».

Такое же двойственное отношение и у автора повести. Он воспевает будущее пересоздание климата края и увлеченно, пожалуй даже с любовью, описывает буйство природы, с которым должны покончить его герои.

Вано «[...] стал певцом колхидских джунглей — душных лесов, перевитых лианами, гнилых озер, всей этой запущенной, разлагающейся на корню малярийной растительности» (т. 1,

стр. 527). Но и ему приходится в конце концов добровольно сдаться ради идеи, которой одержимы создатели новой Колхиды — края без малярии, изнуряющей почти всех жителей, и с теми роскошными садами будущего, которые рисовал масляными красками на стене духана художник Бечо (его прототип — своеобразнейший «наивный» художник Нико Пиросманишвили).

В «Кара-Бугазе» Паустовский писал: «Плоская мысль, что писательство — легкое занятие, до сих пор колом стоит в мозгах многих людей. Большинство ссылается на свое исключительное пристрастие к правдивости, полагая, что писательство — это вранье. Они не подозревают, что факт, поданный литературно, с опусканием ненужных деталей и со сгущением некоторых характерных черт, факт, освещенный слабым сиянием вымысла, вскрывает сущность вещей во сто крат ярче и доступнее, чем правдивый и до мелочей точный протокол» (т. 1, стр. 452).

Я не видел тех драм природы, которые изображает Паустовский, — ни фёна, ни грозы и наводнения в Колхиде. Быть может, как ни свирепы, как ни опасны эти бури, изображение их памерно сгущено и в нем присутствует «слабое сияние вымысла». Цель драматизации очевидна — забота о будущем, которая свойственна почти всем изображениям природы у Паустовского. Он стремится, чтобы читатели почувствовали, как необходимо вмешательство созидательной силы общества, укрощающего природу, совершенствующего ее для блага людей.

Но фён, гроза и наводнение еще впереди. И не только они необыкновенны:

«Габуния часто приезжал в Поти, но каждый раз город и порт производили на него впечатление необыкновенности [...]. Пристани пахли сухими крабами и тиной. Сигнальные огни лежали пизко над взволнованной водой. Заунывно и тяжело пел у массивов прибой. Так поют сонные матери, укачивая детей.

В стороне города опять сгрудились тучи, освещенные мрачным отблеском уличных огней. Лягушки надрывались в болотах» (стр. 529—530).

Запахи. Огни. Звуки (прибоя, надрывающихся в болотах лягушек).

В порт входит теплоход. «Синеватые звезды сжимались и разжимались в воде около его бортов и переплетались с отражениями белых пароходных огней». Ночное небо и отражение его в воде — один из стойких у Паустовского компонентов пейзажа (вспомним в «Кара-Бугазе» дорожку Млечного Пути на

Каспийском море). Теплоход «дал мягкий и гневный гудок». Это столкновение как бы взаимно исключают друг друга определений — мягкий и гневный — тоже нам знакомо по «Кара-Бугазу». Там псы рычали «предостерегающе и нежно».

Кстати, собака есть и в «Колхиде». У нее «начинался приступ малярии» (стр. 538). Малярия у собаки — это, конечно, экзотично, но ход оправдан: акцентируется едва ли не главная беда Колхиды тех лет — малярия, истощавшая людей, рано ставшая их.

На теплоходе приезжает в Потю ботаник Невская, которой предстоит населить Колхиду теми садами и плантациями, которые рисовал Бечо на стене духана.

Но прежде чем начать работу, ей пришлось вскоре после приезда испытать на себе «дьявольский климат» Колхиды. «Весь год дожди и ливни, весь год жарко и мокро, как в китайской прачечной; но изредка задует фён — и кажется: Аравия со всем своим зноем, самумами и безводьем обрушивается на голову» (стр. 554). Фён (так и названа глава)¹ застаёт Невскую и её спутников в пути — они едут на машине в Потю.

Обстоятельства поездки драматизированы: капитан Чоп обжег руку китайской крапивой — ее ожоги опасны. Невская, собиравшаяся ехать на плантацию, меняет маршрут: надо везти капитана в Потю. На пути их и застаёт фён.

«Горячий ветер ударил в лицо Невской и растрепал ее волосы. Машина, дрожа от торопливости, неслась к громадным белым облакам на горизонте.

Облака стремительно приближались, росли, подымались к небу, как горы. Внезапно машина ворвалась в них и бесшумно понеслась по сплошному настилу сухих акациевых лепестков.

Облака оказались лесами вековых отцветающих акаций. Лепестки хлестали переднее стекло машины и высокими вихрями неслись ей вслед.

Леса мчались навстречу, как небывалая спелая гроза. Нечем было дышать от сладкого и густого настоя, заменявшего воздух [...]. Лепестки залепляли глаза. Мутное солнце неслось по вершинам белых деревьев и ни на шаг не отставало от машины» (стр. 554).

«— Здорово! — крикнула Невская». Думается, что и автору пришлось в те годы по душе это буйство природы:

¹ В Собрании сочинений 1957 г. название ветра — «фэн», в издании 1967 г. — «фён». Это интересно и как свидетельство того, что Паустовский пересматривал, правил свои ранние вещи для новых изданий.

Так изображено лишь предвестие фёна, но и оно уже драматизировано, выражено грандиозными сравнениями. Облака, горы, небывалая снежная гроза — вот какие сильные определения понадобились для изображения сорванных горячим ветром лепестков акации.

Солнце не только «мигало в зените и из белого стало багровым». Оно несло по вершинам деревьев!

Идет первый акт драмы природы:

«Фён одним взмахом снял с деревьев, как мыльную пену, море белых цветов и поднял их в слепое небо.

Ветер шел с такой стремительной силой, что, казалось, оставлял в воздухе пустоты, — нечем было дышать. В эти пустоты со свистом и шорохом всасывалась горячая пыль.

Смерчи неслись, перегоняя друг друга» (стр. 556).

Мигает солнце! Из белого становится багровым! Слепнет небо! В воздухе пустоты! Смерчи перегоняют друг друга! Но то ли еще будет во втором акте этого необыкновенного спектакля природы.

Все жарче становится ветер. Теперь уже «удары ветра швыряли солнце, как футбольный мяч. Оно то исчезало, то снова проступало кровавым диском за бешено струящейся мглой».

Трудно воссоздать воображением красную струящуюся мглу, перехлестывающую через солнце. И еще труднее представить себе, как ветер швыряет солнце, словно футбольный мяч. Но писатель, создавая это изображение, очевидно, и не стремился к натуралистичности зарисовки. Она выполнена в духе драматизированной экзотики. Паустовский точен там, где передает цвет, звук, запах. Однако и в названии цвета можно внести драматизацию: солнце названо сперва багровым, потом кровавым. Цвет почти тот же, эффект — сильнее.

Пыль прошла — и вот уже другие краски: «Горизонт лежал в кирпичной мгле. Свет стал желтым»; «листья чернели»; «выехали на серый пляж». Цветовая гамма здесь — кирпичное, желтое, чернеющее, серое.

И чуть дальше: «Мгла летела в лиловое горячее море. На горизонте она сгущалась, и цвет ее из красного переходил в черный». Тут лиловое дано как переход от красного к черному.

Подъехали к реке. «Река катила коричневые волны, шумела и вихрилась от брызг. Ветер валил наземь прибрежные кусты и хлестал их ветками по зеленой воде — он как бы сек воду» (стр. 560). Снова описание импрессионистично — корич-

невые волны по зеленой воде. Очевидно, зелень кустов перенесена на цвет воды.

Драматизм изображения фёна сопровождается и подкрепляется драматизмом положения действующих лиц. Невская везет в Потти, в больницу, капитана Чопа. За рулем единственный отрицательный персонаж повести, ботаник Лапшин. Фён поднял температуру воздуха так, что у Невской мелькнула даже мысль — ветер сожжет их, как сжигает листья на деревьях. От жары лопнули одна за другой три камеры машины. Дальше ехать невозможно. Чтобы дойти до города пешком, надо переправиться на другой берег реки. Паром и весла есть, но нет паромщика. Лапшин отказывается переправляться через взбесившуюся реку. Капитан Чоп грести не может — рука его уже посинела. Невская, обругав Лапшина трусом, решает сама сесть на весла. Одной рукой ей помогает Чоп, не спуская глаз с устья реки. Оно быстро приближалось. «Там сшибались грязные буруны и бесновалась вода [...]. Капитан увидел, как деревья на берегу испуганно пригнулись к земле. Шел жестокий удар ветра» (стр. 561).

Путешественников спасают рыбаки с багром. «Фён дул с прежним тугим напором. Снова странный ландшафт — сухой и опаленный пожаром — открылся перед ними. Капитан вспомнил, что только перед затмением бывает такой хмурый свет и такое аспидное небо» (стр. 562).

Следующая глава — передышка для читателей. Природа не буйствует. Пейзаж спокоен. Свет, звуки, запахи — все изображение построено на сравнениях.

«Солнце лилось в заросли зелеными струями, как льется вода сквозь щели в шлюзах [...]. Фарфоровые листья рододендронов валялись в траве, как морские звезды. Бамбук шелестел лентами листьев, и этот шелест был больше похож на стеклянное щебетание маленьких птиц. Рваные листья бананов скрипели от тугого просачивания соков. Хвоя криптомерий пахла так крепко, как могут пахнуть только сто сосновых, покрытых желтой смолой кораблей» (стр. 563—564).

Кроме очевидных сравнений, начинающихся с «как», есть тут и скрытые сравнения — в глаголах. Ведь в натуре, разумеется, листья не скрипят от просачивания соков и совершенно условно определение силы запаха хвои в «сто сосновых кораблей».

Изысканность определений, эпитетов и сравнений вполне в духе экзотики. Зеленые струи солнца — находка: лучи прохоло-

дят сквозь листву. Но сравнение льющихся струй солнца со струями воды, льющимися сквозь щели шлюза, — образ, пожалуй, «словесный», не вызывающий зрительного представления. Некоторая манерность эпитета «фарфоровые листья» и, очевидно, соотношенное с ним сравнение шелеста листьев со стеклянным щебетанием птиц (фарфор легко вызывает ассоциацию со стеклом) столь же импрессионистичны, как скрип листьев от просачивания соков. В том же ключе несколько условной экзотики сравнение облаков с бриллиантовым паром.

После спокойной главы, содержащей много сведений о субтропиках, конец передышке: «Воздух громадной удушливой бани стоял над этой страной [...]. Леса за окнами изнывали в жаре и миазмах. Небо висело глухим свинцовым куполом» (стр. 573).

Далекый гром. Габуния подсчитал, что через два часа начнется ливень, а через три — вода пойдет с гор.

Изображение ливня и вызванного им наводнения параллельно изображению фёна и как бы рифмуется с ним — так же акцентированы и сильны определения, эпитеты, глаголы, так же постепенно нарастает драма природы.

Гроза еще вдаль: «Туча, как черная стена, надвигалась с запада и уже закрыла солнце. Край тучи дымился. Дым был похож на клочья грязной ваты. Леса молчали» (стр. 574).

Гроза приближается: «Непроницаемая мгла клубилась над лесами. Леса побледнели от испуга [...]. Приблизжался зловеющий гул, как будто на Колхиду шли океаны. Белесая дикая молния хлестнула в болото» (стр. 575).

Леса — побледнели! Гул — океанский! Молния — дикая!

Гроза близко: «Леса качнулись и глухо заговорили».

Гроза еще ближе. «За окнами метались густые сумерки, иссеченные редким дождем. Ливень все еще медлил» (стр. 577).

Леса изнывали в жаре. Леса молчали. Потом леса побледнели от испуга. Потом качнулись и заговорили. А сумерки — они метались! Это олицетворение венчает драматическое описание всех стадий приближения грозы.

Гроза, наконец, пришла: «Ливень гремел по крыше и блестящими чернилами струился по стеклам». «Ливень безумствовал. Он брал все более низкую ноту и заметно усиливался. Изредка облака вспыхивали угрюмым отблеском молний, и, спотыкаясь о горы, неуклюжими рывками гремел гром». «В непроглядной тьме ревел ливень [...]». «Канал гремел». Дальше — серые океаны воды, бешеные струи, ливень гудел (стр. 577—578).

На этот раз глаголы работают больше, чем эпитеты. Ливень

гремел, струился, безумствовал, ревел, гудел — вдобавок еще канал гремел, облака вспыхивали. Но есть тут и неожиданное сравнение — гром, спотыкающийся о горы, и, в соответствии с этим спотыканием, он гремел «неуклюжими рывками». Здесь тоже олицетворение.

Ливень вызвал наводнение. И теперь читателю предлагается пейзаж залитого водой Поти: «Город казался совершенно неправдоподобным [...]. В воде была рыба, над водой цвели розы, и легкие волны хлестали в стекла окон» (стр. 585).

Драматизм описания бушующей стихии в повести неотделим от драматизма борьбы с ней, а в конечном счете ее усмирения, полного пересоздания климата Колхиды.

Но Паустовскому недостаточно одного изображения ливня. Он еще не использовал огромного запаса своих наблюдений, своих изобразительных средств и рассказывает о том же ливне трижды! Первое описание — ливень на субтропической станции, где работает Невская; второе — на строительстве канала, у Габунии (цитаты приведены из этих двух изображений). А Ваню гроза застала в лесу. Это дает повод для третьего описания, построенного на этот раз не на устрашающих глаголах, а на устрашающих определениях и сравнениях.

«Туча ползла по небу медленно и грозно. Изредка она ворчала глухим и протяжным громом. Тогда казалось, что в джунглях прячутся и рычат исполинские тигры». Тигры только казались, но зато «В зарослях плакали и хохотали шакалы». Нет, это еще не все, что Паустовскому надо сказать о туче: «Цвет тучи был глухой и черный. Она роняла космы дыма, пыли и дождя» (стр. 589). Глухой цвет!

Вот после этого ливня, испуганный грозой и наводнением, Ваню рассказывает, что дрался «за то, чтобы сохранить весь этот мир мязмов, болот, гниющих лесов, мир лихорадки и наводнений, кукурузы и едкого торфа! К черту! Один апельсин стоит сотни шелудивых шакалов!» (стр. 591).

А Кахиани пишет доклад о наводнении. Тут интересный литературный ход: Паустовский подтверждает закономерность поэтического изображения буйствующей природы тем, что самый трезвый, деловой человек не может воспринять все описанное иначе. В докладе Кахиани есть экзотическая деталь, которую читатель еще не знал. Звери, испуганные наводнением, бросились в город и особенно много наполнили змей.

Доклад показался Кахиани, привыкшему писать «с математической точностью», слишком поэтичным. Но вычеркнул он не

фразы о нашествии зверей и змей на город, а слова «реки стремительно вышли из берегов» и «страшный ливень». Писатель, словно подсмеиваясь над собой или над своим героем, прибавляет, что других поэтических слов Кахиани в докладе не нашел. И тут же естественность поэтического описания разгула стихий подтверждается словами Кахиани. «Черт его знает,— сказал Кахиани,— заразительная штука эта поэзия!»

Определения, вычеркнутые Кахиани, чрезвычайно скромны по сравнению с теми, что выбрал Паустовский для изображения разгула стихий.

Позже, произнося речь на открытии выставки, Кахиани даже покраснел, опять поймав себя на поэтическом сравнении: «Мы уьем болезнь (малярию.— *А. И.*), и наши дети будут такими же румяными, как райские яблоки [...]». Так говорил он, выступая на открытии выставки субтропической флоры.

Вечер и ночь перед открытием Невская провела на выставке. Она еще раз осматривает экспозицию и размышляет. Этот эпизод — мотивировка обширных сведений, которые в этой главе дает Паустовский о растениях, годных и нужных для культивирования в Колхиде. «Невская знала, что в Колхиде можно вырастить пятнадцать тысяч видов тропических и субтропических растений» (стр. 613). Тут грандиозность выражена не в волнующих описаниях буйств природы, с которыми надо покончить, а очень просто — в поражающей воображение цифре. Она подкреплена несколькими страницами, на которых рассказано о свойствах многих представленных на выставке растений. Эти страницы — и не только они в повести — близки к научно-художественной литературе, как и целые главы в «Кара-Бугазе». Различие, впрочем, есть. В «Колхиде» познавательный материал не выделен в главы и стилистически так обработан, что естественно вплетается в ткань повествования. Драматические ситуации в природе (фёя, ливень, наводнение) создали драматические ситуации для действующих лиц повести (Невской, Габунии, Ваню и некоторых других). Торжество победителей стихии (Невская открыла выставку будущей флоры Колхиды, Габуния закончил строительство капала) сопровождается мирным пейзажем: «Солнце коснулось вершин деревьев. Оно быстро спускалось к закату. Его косые лучи превратили листву в груды бронзы».

Финал повести — своего рода апофеоз: пир, песни, фейерверк, лезгинка. «Ночь гремела музыкой, стреляла огнями, кружилась пением [...]». И даже любовь, которой на страницах по-

вести не было места, венчает празднество. Капитан Чоп понял, что найдет счастье с Невской.

И в самом финале еще один пейзаж, такой же радостный, как победа действующих лиц, как их судьбы. Невская, дети, капитан Чоп и Габунья едут по только что законченному каналу в Потти.

«Катер долго прорывался сквозь теплые запахи листьев и воды и никак не мог прорваться, пока вдали не показалось море. Тогда в лицо подуло острым ветром водорослей и сырых песков.

Городок Редут-кале отражался в воде свайными домами, выкрашенными в голубой и розовый цвета. Казалось, что на реке лежит и качается пестрая истлевшая шаль [...]. Где-то пропел петух и шумно взлетели голуби [...]. Было слышно, как гудит на пляжах далекий прибой».

Тут, в финале, мы находим все элементы, из которых складывается для Паустовского пейзаж: цвет, свет, запахи и звуки. Впрочем, об этом придется еще много говорить...

Коли уж пришлось упомянуть о пейзажах городков — Потти, Редут-кале, — несколько продолжим эту тему: посмотрим, как изображал зрелый Паустовский большие города в автобиографической книге 1964 года «Повесть о жизни» (т. 4).

Поразительно верен себе писатель! В городских пейзажах его больше всего привлекает то, что осталось в них негородского, природного. Исключение — только изображение Севастополя. Вот несколько строк из него: «Мне пришлось видеть много городов, но лучшего города, чем Севастополь, я не знаю.

Черное море подходило почти к самым подъездам домов. Оно заполняло комнаты своим шумом, ветром и запахами. Маленькие открытые трамваи осторожно сползали по спускам, боясь сорваться в воду [...]. На базаре рядом с рундуками, обитыми цинком, рядом с навалом камбалы и розовой султанки плескались мелкие волны и поскрипывали бортами шаланды» (стр. 451).

Другие города. Первый приезд в Москву — «[...] воздух Москвы [...] показался мне душистым и легким [...], в московском воздухе уже пробивались сладковатые и прохладные запахи осеци — вялых листьев и застоялых прудов». Из окон квартиры был виден «большой пруд с черной водой. В полосах солнца прудовая вода отливала зеленоватым цветом тины» (стр. 278—279).

Таганрог: «Рыбачьи байды на черных парусах отрывались от берега и уходили в море так плавно, что с горы, где стоит брон-

зовый Петр, казалось, будто ветер разносит по морю черные осенние листья» (стр. 472).

Весна в Киеве: «Но, кроме разлива Днепра, в Киеве начался и другой разлив — солнечного сияния, свежести, теплого и душистого ветра.

На Бибиковском бульваре распускались клейкие пирамидальные тополя [...]. Когда на каштанах расцветали желтые и розовые свечи, весна достигала разгара. Из вековых садов вливались в улицы волны прохлады, сыроватое дыхание молодой травы, шум недавно распутившихся листьев» (стр. 64).

Так удается Паустовскому изобразить город... без города.

3

Повесть «Черное море», написанная вскоре после «Колхиды» (1935), построена как цикл рассказов. Изображения природы занимают в повести сравнительно скромное место. Некоторые из них, по манере описания, близки к знакомым нам по «Колхиде» — и мирные пейзажи, и буйства природы.

Мирный пейзаж Севастополя — с «осенним сверканием», «голубым серебриющимся дымом» по утрам и «золотом облаков» на закате — дан в авторском описании, а изображение урагана (пока не на Черном море, а на острове Барбадос) мотивировано двойной мистификацией. Один из героев повести — писатель Гарт. Очевидный его прототип — А. Грин, который появляется в повести и под своим именем (там, где рассказ документально точен). Гарт будто бы нашел и переписал письмо офицера английского флота времен Крымской кампании, когда английская эскадра стояла в Балаклаве. Подобное описание барбадосского урагана, вероятно, мог бы дать Грин, но написал-то его еще не совсем распростившийся с экзотикой Паустовский от имени Гарта — то есть не Гарта, а того офицера, чье письмо нашел Гарт. Однако в описании барбадосского урагана не трудно обнаружить сходство, особенно эпитетов и определений, с изображением фёна и вызвавшей наводнение грозы в «Колхиде», только драматизация здесь еще усилена.

«Молнии блистали непрерывно со всех румбов горизонта. Гром сотрясал океан до самого дна». Ураган зарождался «в пучине неопишимо страшной и душевной ночи [...]. В два часа ночи шторм перешел в ураган [...], верхняя часть дома обрушилась от ветра. Мы не слышали грохота обвала. Из этого вы можете сде-

лать заключение о чудовищном реве бури в эту ночь [...]. Я видел в те минуты, когда мне удавалось открыть глаза, величественное зрелище падения многих метеоров. Я не забуду этого во всю жизнь, или я буду проклят до самой могилы» (т. 2, стр. 13).

Здесь то же мастерство стилизации, что в письме Жеребцова, которым начинается «Кара-Бугаз». Драматизированный пейзаж — в духе «Колхиды». А стилизация письма подчеркнута заключающим абзац пышным проклятием. Его функция — напомнить, что автор письма английский офицер прошлого века.

Много еще ужасов было на Барбадосе. Например: «Воздух урагана молниеносно всосался в дома и выдавил рамы и двери, как газ выдавливает пробки из бутылок французского шипучего вина». Офицер, описавший ураган, дает и научное объяснение — почему «при первом ударе урагана в домах с треском полетели внутрь все оконные рамы». «Но самым ужасным было зрелище садов. Ураган сорвал с них листву, и деревья яростно свистели голыми ветвями» (стр. 14—15). Вспоминаются акации после фёна в «Колхиде» (впрочем, акации в «Черном море» тоже есть — и в сходных обстоятельствах: «Свистели ветки акации. Начинался норд-ост»).

Изображение боры (норд-ост) на Черном море снова дано в восприятии Гарта, точнее, в записи Гарта о новороссийской боре, а еще точнее — в записи, часть которой Гарт приписал одному из моряков эскадры Юрьева. Запись отнесена к 1854 году. Тут уже тройная мистификация! Рассказ моряка даже взят в кавычки. Он подробен, даю только небольшие выдержки из него:

«Залив покрылся мрачною мглою [...]. Ночью от густоты воздуха и невыразимой быстроты его течения звезды как бы дергались в небе». Последнее сравнение характерно для молодого Паустовского, любившего в то время определения и сравнения не только неожиданные, но и экзотичные — звезды дергались!

«В море взвиваются смерчи [...]. Море клокочет, как бы пытаясь взорваться. Ветер швыряет увесистые камни, сбрасывает под откосы товарные поезда, свертывает в тонкие трубки железные крыши, качает стены домов» (стр. 21—22).

Есть ли основания говорить о преувеличениях ради пуцей драматизации в описаниях барбадосского урагана и черноморской боры?

Мне казалось, что свертывание крыш в тонкие трубки и сваливающиеся под откос товарные поезда — преувеличение.

И неожиданно убедился, какая нужна осторожность в подобных предположениях. Вот что писал собственный корреспондент «Правды» об аргентинском урагане 10 января 1973 года. Жители небольшого городка Сан-Хусто увидели, как по воздуху летела корова. «Ветер, скорость которого достигала 170 километров в час, дул с такой бешеной силой, что на воздух взлетали не только коровы, но даже автомобили. Ураган оставил после себя разрушение и смерть» («Правда», 6 февраля 1973 г.).

Изображение в повести летящей коровы и взлетающего автомобиля неизбежно было бы воспринято читателями как фантастика или изысканная экзотика.

Приведу еще два последних абзаца из записи Гарта о черноморской боре:

«Несколько слов о цвете этой бури. Все бури имеют свой цвет горизонта, воды и неба.

При боре небо блистает холодной синевой. Горизонт покрыт мглой свинцового цвета. Небольшие клочья белых облаков пролетают над самыми мачтами. Воздух режет кожу как бы осколками льда. Все краски кажутся совершенно свежими, еще не просохшими. Маяки светят ярче, чем всегда» (стр. 23).

Описание *цвета* бури — характернее для Паустовского, чем для Грина.

Холодная синева неба — частое у Паустовского смещение эпитета. Холодным был воздух («режет кожу как бы осколками льда»). Ощущение холода переносится на восприятие рассказчиком цвета неба. Тут это не экзотика и не импрессионизм, а знакомая каждому аберрация — когда телу холодно, холодным может показаться небо.

Вечером Гарт снова смотрит на небо.

«Звезды бились и сверкали серебряной чешуей, как бьется в сетях пойманная камса¹.

С моря неслись облака, легкие, как туман. Около облаков звезды сверкали сильнее, чем на чистом небе. Они переливались белым, синим и желтоватым огнем. Гарт не знал, что это предвещает бурю» (стр. 25).

Снова перенос определения. На этот раз экзотичны или импрессионистичны сопоставление рыб со звездами (чешуя звезд), и глагол «бились» в применении к звездам. Он оправдывает сравнение звезд с рыбой в сетях и соотносится со «звезды как

¹ Ср. в «Колхиде»: Видный сквозь сады маяк «напоминал планету, пойманную в черные сети садов» (т. I, стр. 551).

бы дергались» в записи Гарта. С эпитетом «серебряная» (чешуя) спорят следующим абзацем другие цветковые определения — около облаков звезды «переливались белым, синим и желтоватым огнем».

Интересно и сообщение о том, чего Гарт не знал, но что знает рассказчик: такой пейзаж вечернего неба предвещает бурю. Следующая глава и названа «Ожидание бури». «Над берегами и морем властвовала тишина. Только гидроплан нарушал своим рокотом всеобщее оцепенение перед бурей» (стр. 31). А кончается глава словами: «Свистели ветки акаций. Начинался норд-ост».

Тут нарушается читательское ожидание — изображения норд-оста нет, оно дано прежде в записи Гарта о боре (то же, что норд-ост) прошлого века. Здесь же описание боры замещено изображением пятидневного шторма, пережитого рассказчиком в 1921 году.

«Море — седое, зимнее, невыразимо угрюмое — ревели и неслось за тонкими бортами, как Ниагара» (стр. 33). Море, как водопад, — снова неожиданное сравнение. А следующая фраза — «Ветер сбивал с ног, отрывал пуговицы на пальто» — резкое и, конечно, нарочитое снижение уровня сравнений: Ниагара — и пуговицы на пальто. Пышность первого сравнения становится будничностью второго.

И снова звезды. В поэтике Паустовского грозы и ночное небо со звездами (или отражение звезд в воде) занимают, вероятно, почти равное место по частоте изображения. «Дым звезд роился над береговыми утесами. Туманная стрела прожектора упиралась в созвездие Ориона» (стр. 42). И через страницу, в описании иллюминации в Севастополе: «Десятки прожекторов перепутали свои лучи с туманными созвездиями и извилистым течением Млечного Пути [...]. Дым иллюминаций, как зоднакальный свет, очертил линию крутых берегов, похожих на крепостные стены, и верхушки сухих, облетающих деревьев». Таким образом, кажущееся причудливым сочетание — «дым звезд» — оказывается снова лишь переносом определения: с действительно представляющегося дымным в ночном небе света прожекторов — на звезды.

Через несколько страниц после почного неба — осенний день. «На кладбище пылала осень. Солнце просвечивало через листья, как через нежные ладони, полные розовой крови» (стр. 49). Сравнение опять изысканное; его мягкость («нежные ладони») как будто противостоит глаголу «пылала». Этот глагол

встречается и дальше в повести — тоже в сочетании неожиданным. Изображается вечернее небо над Северной бухтой Севастополя: «Лиловое и темное, оно было освещено красноватым огнем облаков. На нем пылали, как желтые костры, рыбацьи домики в безвестных слободках» (стр. 72). Рыбацьи домики, как желтые костры, пылали на лиловом небе! Снова импрессионизм изображения.

В 1936 году, то есть всего через год после опубликования повести, Паустовский писал в статье «Рождение книги» (Как я работал над «Черным морем»):

«Только знакомство с природой Средней России натолкнуло на мысль, что язык должен быть прост и ясен, — он должен быть сродни чистоте и точности окружающих вещей, явлений и красок.

С тех пор богатая экзотика кажется мне пыльным и тяжелым бархатом, закутывающим голову. Она вызывает удушье». (К. Паустовский. «Наедине с осенью». Изд. 2-е, стр. 331).

Такая резкая критика художественной манеры, которой до той поры не чужд был писатель, очевидно, объясняется тем, что Паустовский уже писал в 1936 году «Мещерскую сторону», навсегда порвав с экзотикой.

Однако еще сохранившемуся в «Черном море» налету экзотики читатели обязаны превосходными пейзажными изображениями. Одно из лучших — горящее море:

«Море горело. Казалось, его дно состояло из хрусталя, освещенного снизу лунным огнем.

Свет разливался до горизонта, и там, где всегда сгущается тьма, небо сверкало, как бы затянутое серебряным туманом.

Широкий свет медленно мерк. Но после недолгой темноты море опять превращалось в незнакомое звездное небо, брошенное к нашим ногам. Мириады звезд, софьи Млечных Путей плавали под водой. Они то погружались, потухая, на самое дно, то разгорались, всплывая на поверхность воды.

Глаз различал два света: неподвижный, медленно качавшийся в воде, и другой свет — весь в движении, рассекающий воду быстрыми фиолетовыми вспышками. Это металась под водой разбуженные рыбы» (стр. 88—89). Светятся осенью мириады бактерий — и не только они: «Белым светом горят медузы [...]. Мелкие морские черви дают то синий, то зеленый, то фиолетовый свет» (стр. 90).

Светятся и другие морские животные — креветки, ракушки, некоторые рыбы.

Коротко дано и научное объяснение этого феномена.

В беседе «О новелле» Паустовский говорил, перефразируя Дидро: «Я думаю, что новелла — это рассказ о необыкновенном в обыкновенном и, наоборот, об обыкновенном в необыкновенном» («Наедине с осенью», изд. 2-е, стр. 353).

Это относится ко многим пейзажным описаниям, которые входят в повесть «Черное море», в частности, к изображению светящегося моря.

Но иногда в этой повести Паустовский ищет необыкновенных средств, чтобы передать необыкновенный пейзаж.

С этой точки зрения очень интересна глава «Кара-Даг». Интересна тем, что в повести, где элементы романтики, в общем, уже преобладают над экзотикой, пейзаж, выбранный для развернутого изображения, все же экзотичен. Ответственность за описание урагана на Барбадосе возложена на Гарта, а о Кара-Даге повествует автор. Оправдание его в том, что пейзаж действительно необычен — это подтвердит всякий, кто бывал в тех местах.

«Величие этого зрелища могло сравниться только со зрелищем Сахары, неизмеримых рек, беспующихся океанов, громадных водопадов и разрушительных извержений.

Я увидел окаменелое извержение, поднявшее к небу пласты земной коры.

Могучие жилы лавы вздымались столбами из зеленых морских глубин и останавливали далекие облака».

Вспоминается изображение Карпат в «Страшной мести»: «Чуден и вид их: не задорное ли море выбежало в бурю из широких берегов, вскинуло вихрем безобразные волны, и они, окаменев, остались недвижимы в воздухе? Не оборвались ли с неба тяжелые тучи и загромодили собою землю? Ибо и на них такой же серый цвет, а белая верхушка блестит и искрится при солнце» (Н. В. Гоголь. Собрание сочинений в шести томах. М., 1952, т. 1, стр. 175).

У Гоголя — окаменевшие волны, у Паустовского — окаменелое извержение. У Гоголя — серый цвет, у Паустовского — сизый налет (то есть темно-серый с синеватым оттенком).

Грандиозность эпитетов и сравнений в изображении Кара-Бугаза даже превосходит «Колхиду». Но теперь уже Паустовскому этого мало. Он жалуется на «вялость человеческой речи»,

почувствованную «в тысячный раз». Здесь нужно, пишет он, «содружество талантов, все средства красок, света, слов и звуков».

Уже в первых повестях Паустовский внимательно приглядывался к цвету и освещению пейзажа, прислушивался к звукам природы. Как увидим в следующих главах, пристальность наблюдения и поиски средств художественного изображения пейзажа все время совершенствовались. Одни средства переставали удовлетворять писателя — он искал новые, находил и закреплял их. Глава «Кара-Даг» в этих поисках занимает особое место. Тут, единственный раз, Паустовский изобразил пейзаж отчетливо ритмизованным текстом, пытаясь тем преодолеть «вялость человеческой речи».

Хотя опыт «Кара-Дага» никак нельзя признать неудачным, позже Паустовский к такому способу не прибегал. Может быть, потому не прибегал, что все позднее написанные пейзажи изображают отнюдь не экзотичную, не ошеломляющую, а скромную природу средней полосы России. Тут понадобились другие художественные средства.

4

Выделяю в отдельную главку анализ ритмически организованного изображения Кара-Дага, потому что этот разбор и его обоснование могут показаться части наших читателей необязательными или слишком специальными. Включить же разбор в статью мне представляется уместным, так как о ритме русской прозы написано немного — и преимущественно о произведениях классиков (Пушкина, Гоголя, Тургенева, Лескова). Особенно мало работ, в которых анализируется ритм прозы кого-либо из советских писателей¹.

Исследователи ритма русской классической прозы шли по двум направлениям. Андрей Белый и некоторые его последователи рассматривали ритм прозы как разновидность стихового ритма — «[...] ритм прозы ближе всего к сложным паузникам»

¹ Мне известна только статья академика В. В. Виноградова, на которую дальше сошлюсь. Статьи Н. В. Черемисиной «Строение синтагмы в русской художественной речи» (сб. «Синтаксис и интонация». Уфа, 1969) и Г. Н. Ивановой-Лукьяновой «О ритме прозы» (сб. «Развитие фонетики современного русского языка». М., 1971) — не литературоведческие, а лингвистические.

(Андрей Белый. «Мастерство Гоголя». М.—Л., 1934. Глава «Ритм прозы Гоголя», стр. 218—227).

Совершенно справедливо лингвист и исследователь русской стилистики А. М. Пешковский, анализируя ритм отрывка из «Леса и степи» Тургенева, заметил (имея в виду, в частности, Андрея Белого), что авторы, которые ищут «не отличий ритма прозы от ритма стиха, а, напротив, сходств в этом отношении прозы со стихом [...], в сущности, аннулируют самую задачу исследования, поскольку дело идет именно о прозе»¹.

Б. М. Эйхенбаум в статье 1921 года «Проблемы поэтики Пушкина», анализируя начало «Выстрела» и отрывок «Цезарь путешествовал», устанавливает некоторые «математические отношения в частях фразы» (эти части Б. М. Эйхенбаум называет латинским словом «articula», что можно перевести — «сочленения»). В предложенном Эйхенбаумом членении текста его латинский термин синонимичен и колон, и синтагме², и термину А. М. Пешковского «фонетическое предложение». Все эти термины обозначают одно и то же понятие — *простейшую синтаксическую единицу*. Термин «синтагма» предпочитают лингвисты (Л. В. Щерба, В. В. Виноградов и их последователи), термин «колон» — литературоведы (Б. В. Томашевский, В. М. Жирмунский и их последователи). Термины «articula» и «фонетическое предложение» не закрепились в работах других авторов. В дальнейшем буду пользоваться термином «колон», предложенным Б. Томашевским и утвердившимся в работах 60-х и 70-х годов.

Изучение ритма русской прозы, начатое в двадцатые годы, почти на тридцать пять лет оборвалось после статьи Б. Томашевского «Ритм прозы (по «Пиковой даме»)», опубликованной в 1929 году.

В. М. Жирмунский в 1921 году писал (в связи с анализом «белых стихов»): «Т. н. «ритмическая проза» также построена прежде всего на художественном упорядочении синтаксических

¹ А. М. Пешковский. Сборник статей. Л., 1925; статья «Принципы и приемы стилистического анализа и оценки художественной прозы», стр. 144. Разрядка в цитате — моя. (См. также в этом сборнике статью «Ритмика «Стихотворений в прозе» Тургенева».)

² Б. Томашевский считает, впрочем, что синтагма и колон, хотя «па деле совпадают», но это — «совпадение» двух принципиально различных явлений (см. его статью «Ритм прозы» (по «Пиковой даме»)» в книге: Б. Томашевский. «О стихе». Л., 1929, стр. 309—310.

групп»¹. И через 45 лет, в статье, уже специально посвященной ритмической прозе, подтвердил: «В основном я придерживаюсь этой точки зрения и сейчас, но она требует расширительного толкования». Из расширительного толкования приведу отрывок: «[...] основу ритмической организации прозы всегда образуют не звуковые повторы, а различные формы грамматико-синтаксического параллелизма, более свободного или более связанного, поддержанного словесными повторениями (в особенности анафорами). Они образуют композиционный остов ритмической прозы, заменяющий метрически регулярные композиционные формы стиха [...], абзац ритмической прозы образует сложное интонационно-синтаксическое целое, состоящее из взаимосвязанных и иерархически соподчиненных элементов (так называемые «колоны» и «комматы»² античной риторики³)».

Итак, анализ ритма прозы на синтаксическом уровне возможен: 1) обнаружением форм синтаксического параллелизма; 2) членением текста на «простейшие синтаксические единицы» — колоны. В некоторых случаях, добавим, целесообразен анализ и на слоговом уровне — подсчет количества ударенных и слабых слогов в колонне, иногда в абзаце или в периоде, и анализ соотношения ударенных слогов с неударенными.

Почти никакие сомнения в подсчете ударенных и слабых слогов невозможны. Делаю оговорку: «почти», так как не всегда ясно, несут ли ударение некоторые односложные, иногда и двусложные, союзы и местоимения.

Членение художественного текста на колоны сложнее. Б. Томашевский справедливо предупреждает: «Не следует, понятно, упускать из виду, что членение на колоны в прозе не абсолютно четко» («О стихе». Примечание на стр. 268).

Действительно, членение в какой-то мере субъективно. Например, М. Гиршман и Е. Орлов в статье «Проблемы изучения ритма художественной прозы» (журнал «Русская литература», 1972, № 2, стр. 98—108) дают таблицы слогового объема колонов, просчитанного ими во многих произведениях русской классики. Самое количество колонов в анализированных текстах, очевидно, не вызывает у авторов сомнений. Из многих просчи-

¹ В. Ж и р м у н с к и й. «Композиция лирических стихотворений», Пб., 1921, стр. 94.

² К о м м а т ы — соответствуют тому, что я называю в своем членении малыми колонами.

³ В. Ж и р м у н с к и й. «О ритмической прозе». Журнал «Русская литература», 1966, № 4, стр. 107.

таных ими текстов я выбрал два сравнительно коротких — предисловия к 1-й и 2-й частям «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и посчитал их колоны, руководствуясь своим представлением об этой синтаксической единице. Цифры у меня получились не совпадающие с теми, которые приводят авторы статьи. Они называют цифры: 428 колонов в предисловии к 1-й части, 233 колона в предисловии ко 2-й части. В моем подсчете получилось: 333 колона в предисловии к 1-й части, то есть на 95 колонов (22%) меньше, и 190 колонов в предисловии ко 2-й части, то есть на 43 колона (на 18%) меньше.

Это сравнение привело меня к выводу, что целесообразно различать колоны двух уровней — большие и малые. Этим я и руководствуюсь в предлагаемом членении ритмически построенных абзацев в изображении Кара-Дага. Обозначаю одной чертой границы между тем, что я называю малыми колонами, и двумя чертами — между большими колонами.

Для определения принципов членения необходимо иметь в виду еще одну точку зрения, высказанную академиком В. В. Виноградовым. Анализируя и критикуя различные взгляды на синтагму в статье «Понятие синтагмы в синтаксисе русского языка» (Сб. «Вопросы синтаксиса современного русского языка». М., 1950), В. В. Виноградов подчеркивает, что «[...] членение на синтагмы всегда связано с точным и полным осмыслением целого сообщения или целого высказывания» (стр. 248). Осмысление же, пишет академик Виноградов, зависит от многих обстоятельств: контекста действительности, стиля речи, задач сообщения и др. (см. стр. 249), то есть тоже, как и членение на колоны, в известной мере субъективно.

Важно указать, что «[...] нельзя изучать связь синтагм только по их смежности. Объединяясь в более крупные единства, в синтагмы, высшего порядка (подчеркнуто мною. — А. И.), как выражался Л. В. Щерба¹, они уже в этом новом качестве сопоставляются и сливаются с однотипными же синтаксическими единствами» (стр. 253). На этом основании В. В. Виноградов в членении отрывка из повести В. Пановой «Ясный берег» разделяет синтагмы одной или двумя чертами, в зависимости от их уровня. Это тоже как будто оправдывает мой способ членения на малые и большие колоны (напомню, что колоны «на деле», как писал Б. Томашевский, неотличимы от синтагм).

¹ См. Л. В. Щерба. «О частях речи в русском языке». Сб. «Русская речь». Новая серия, сб. II. Л., 1928, стр. 22.

Повторяю еще раз свою существенную оговорку: я анализирую не ритм прозаического произведения в целом или значительной его части, а лишь отчетливо и, очевидно, сознательно ритмизованное автором описание, входящее в главу «Кара-Даг».

1. «Зеленоватый сумрачный воздух, /наполненный солнечным дымом/ и желтыми ответами скал, /струился над нами//. Безмолвие каменного хаоса /скрывало смертельные опасности обвалов//. От каждого резкого звука мы вздрагивали /и смотрели вверх,/ где небольшая туча стояла, /уткнувшись влажным лбом в глыбы гранита.//
2. В сотый раз я пожалел, /что не родился художником.// Как заманчиво было бы /передать в красках/ эту геологическую поэму.// В тысячный раз я почувствовал /вялость человеческой речи. //Не было ни слов, /ни сравнений, /чтобы описать могущество кратеров, //дыхание моря, /влитого в их пропасти, //крики орлов //и тысячи чудесных ласковых вещей// — всплесков воды, //прозрачных струй, //солнечных зайчиков // и нежнейших водорослей // и медуз, // сообщавших величавому пейзажу оттенок простоты и безопасности.//
3. Не было слов, /чтобы передать изгибы бухт, // затененные углы, //гроты, //высланные черным блеском / и свежей подводной травой, // темную прозрачность волн, / качавших далеко внизу / спины серебряных палаток, // и, наконец, луну, / видную снизу даже днем / и похожую на клубок розового пара, / замерзшего в холоде недосыгаемых высот.//
4. Все это надо было зарисовать / и перенести па сотни полотен. // Но как не было слов, / так, верно, не было и красок, чтобы передать торжественность и прелесть этих мест.//
5. Как передать на полотне / отражение, / имеющее глубину и объем, / но вместе с тем не содержащее ничего, / кроме непрерывной игры световых и красочных частиц!//
6. Как изобразить / амфитеатры черных гор, / замыкающих полукругом неподвижный розовый день!//
7. Здесь нужно было соединение / всех человеческих усилий, // содружество талантов, // все средства кра-

сок, / света, / слов / и звуков. // Да, /звуков, // потому что тишина этого вулканического цирка / была совсем не беззвучна. // Сквозь нее сочилось едва заметное звучание, / должно быть похожее на то жужжание планет в мировом пространстве, / о котором писали эллипы» // (стр. 154—155).

Посмотрим с различных точек зрения, как построено описание.

В целом его характер романтический, взволнованно-экспрессивный.

Ритмическая организация — способ не только повышенной выразительности, но и конденсации художественного текста. Описание очень сжато.

На семантическом уровне — в семи абзацах передано множество конкретных примет пейзажа и вызванных пейзажем переживаний.

Конкретные приметы пейзажа:

В первом абзаце — свет воздуха, безмолвие, опасность обвалов, туча, то есть четыре объекта изображения;

Во втором абзаце восемь объектов изображения: могущество кратеров, дыхание моря, крики орлов, всплески воды, струи, солнечные зайчики, водоросли, медузы;

в третьем абзаце объектов изображения шесть: затененные углы, гроты, подводная трава, прозрачность волн, спины палаток, луна;

в четвертом абзаце сожаление, что не только словами, но и красками не передать торжественность и прелесть этих мест;

в пятом абзаце игра световых и красочных частиц;

в шестом — амфитеатры гор, замыкающих неподвижный день.

Таким образом, в пяти абзацах дано двадцать примет пейзажа.

А два абзаца — четвертый и седьмой — не содержат конкретных деталей.

Впечатления и чувства, возбужденные у рассказчика пейзажем:

В первом абзаце — «от каждого резкого звука мы вздрагивали»;

во втором — сожаление, что рассказчик не родился художником; сожаление о вялости человеческой речи;

в четвертом абзаце сожаление, что не только словами, но и красками не передать «торжественность и прелесть этих мест».

Пятый и шестой абзацы — объяснение невозможности передать пейзаж на полотне. Так, выраженное прежде (во втором абзаце) сожаление рассказчика, что он не родился художником, оказывается риторической фигурой.

Первая фраза заключительного, седьмого, абзаца сводит воедино, синтезирует все сказанное; но последнее слово фразы — «звуков» — подхватывается началом следующей фразы — «Да, звуков [...]». Подхват последнего слова фразы в начале следующей — существенный элемент ритма этого абзаца. Заканчивается ритмический текст описанием тишины, совсем не беззвучной; весь пейзаж патетически приподнимается сравнением едва заметного звучания с жужжанием планет в мировом пространстве.

На уровне синтаксическом:

Одно из важнейших средств ритмического построения текста — широкое применение анафоры (повторения одного и того же слова или группы слов в начале нескольких фраз): «В сотый раз» — «в тысячный раз»; «не было ни слов, ни сравнений» — «не было слов»; «как не было слов, так, верно, не было и красок»; «как передать на полотне» — «как изобразить».

Анафора обуславливает синтаксический параллелизм словесных групп, иногда абзацев, периодов — и тем самым становится существенным элементом ритмического строения текста¹.

На том же синтаксическом уровне: в первом из двух периодов («Не было ни слов, ни сравнений [...]») тринадцать колонов (9 больших и 4 малых), во втором («не было слов, чтобы [...]») — тоже тринадцать! (6 больших и 7 малых).

Но ни синтаксический параллелизм двух периодов (обусловленный параллельностью перечисления примет пейзажа), ни равное число колонов в обоих не создают слишком близкого их подобия, которое могло бы породить монотонность. Ее нет, в частности, потому, что неодинаковы не только размеры коло-

¹ Всем памяты анафоры в знаменитой главе X «Страшной мести»: «Чуден Днепр при тихой погоде [...]. Чуден Днепр при теплой почве [...]. Чуден и тогда Днепр [...]».

Другого рода анафоры в рассказе Тургенева «Лес и степь» («Записки охотника»): «Вот вы сели [...]. Вы едете [...]. Вам холодно [...]. Но вот вы отъехали [...]» и т. д.

нов, но и окончания их. Существенная разница: во втором периоде из тринадцати колонов в десяти мужское окончание (либо слово с ударением на последнем слоге, либо односложное) и только в трех женское. А из тринадцати колонов первого периода в шести мужские окончания, в двух — женские, в четырех — дактилические и в одном — гипердактилическое («водорослей»). В частности, дактилическое окончание в последнем пятисложном слове первого периода («безопасности»). Напомним, что и первое слово всего ритмического текста — тоже пятисложное («зеленоватый»).

В трех следующих коротких абзацах (4—6) все их окончания мужские («мест», «частиц», «день»). Они, наряду с анафорами, подчеркивают ритмическую связь, параллелизм этих абзацев.

На уровне слов...

Но тут я позволю себе отступление — и в связи с моим членением текста на колоны, и в связи с определением, что такое «слово».

А. М. Пешковский в статье «Стихи и проза с лингвистической точки зрения» (А. М. Пешковский. Сборник статей. Л.—М., 1925, стр. 153—166) предлагает свой способ определения ритмичности художественного текста. Основа его, как я упоминал, — «фонетическое предложение», практически равнозначное и колону и синтагме. Фонетическое предложение, по учению Пешковского, состоит из тактов: «[...] число тактов в каждом фонетическом предложении [...] всегда равно числу словесных ударений» (стр. 156), то есть всех слов, кроме предлогов, частиц, некоторых местоимений и союзов, примыкающих к предыдущему или последующему слову (энклитик и проклитик). «Такт» Пешковского на деле равнозначен более употребительному в современной лингвистике термину «фонетическое слово».

Разбив на фонетические предложения бытовой разговор, записанный со стенографической точностью, Пешковский обнаружил, что число тактов в фонетических предложениях совершенно хаотично. Высокую ритмическую организацию Пешковский демонстрирует на примере текста Гоголя «Чуден Днепр при тихой погоде [...]».

Исследователь предлагает *два варианта* членения текста Гоголя на фонетические предложения (при одном членении в приведенном им отрывке 11 фонетических предложений, в другом варианте — 17). Таким образом, по Пешковскому, чле-

пение па фонетические предложения (или, по литературоведческой терминологии, на колоны) пе безусловно однозначно. В этом я нахожу еще одно оправдание моего способа членения на большие и малые колоны.

При членении фонетических предложений на такты «у Гоголя на каждом шагу соседние цифры оказываются одинаковыми». То же мы видим в тексте Паустовского, который я анализирую.

У Пешковского в членении текста Гоголя па 17 фонетических предложений (более или менее соответствующим моему членению текста Паустовского па малые колоны) тактов оказалось: 2, 2, 2, 3, 3, 1, 1, 2, 2, 3, 1, 3, 3, 2, 2, 2, 2. «На каждом шагу соседние цифры оказываются одинаковыми», — замечает Пешковский (стр. 164).

То же видим в ритмически организованном тексте Паустовского.

В первом абзаце «Зеленоватый [...]» фонетических слов (тактов) в малом колоне — 3, 3, 3, 2, 3, 4, 3, 3, 3, 3, 5 (последняя цифра — клаузула).

Еще равномернее распределение фонетических слов в трех коротких абзацах; например, в абзаце «Как передать на полотне [...]» фонетических слов — 3, 3, 3, 3, 3, 3.

Остается еще *уровень слоговой...*

При подсчете слогов всего цитированного мною текста соотношение ударенных слогов со слабыми оказывается обычным для русского языка — одно ударение на три слога.

Но есть ряд небезразличных для оценки ритмичности текста отклонений от нормы.

Начинается ритмизованный текст с предложения особенно плавного. Первое ударение в предложении на четвертом слоге («зеленоватый»), а во всем предложении на 34 слога всего 9 ударений, то есть меньше средней языковой нормы. А в первой фразе заключительного, седьмого, абзаца встречается шесть неударенных слогов подряд («нужно было соединение [...]») — слово «было» в этом контексте безударное.

В двух периодах («Не было ни слов, ни сравнений [...]» и «Не было слов, чтобы [...]») количество слогов в колонах очень неравномерно: от 2 (в одном случае) до 15 (в одном случае). Средняя цифра для первого периода — 6 слогов в колоне, для второго периода — 8 в колоне. По подсчетам Гиршмана и Орлова (в упомянутой выше статье), средний объем колона в произведениях русских классиков — от 5,9 до 8,8 слогов.

В первом периоде восемь раз встречается по 3 неударенных слога подряд, один раз — 4, и один раз — 5 неударенных подряд; во втором периоде — тоже восемь раз по 3 неударенных подряд, два раза по 4 подряд, и один раз — 5 неударенных подряд.

Соотношение ударенных слогов со слабыми отклоняется от средней языковой нормы и в клаузулах: в первом периоде (от слова «сообщавших») — 6 ударений на 24 слога, — то есть одно ударение не на три, а на четыре слога; почти то же самое в клаузуле второго периода (от слова «замерзшего») — 4 ударения на 15 слогов. Это маркирует клаузулы, ритмически выделяя их повышенной, по сравнению с предшествующими колонами, плавностью.

Высказанными соображениями о единственной у Паустовского попытке преодолеть «вялость человеческой речи» отчетливой ритмизацией описания Кара-Дага я и закончу свои заметки о пейзаже в повести «Черное море».

5

И вот с экзотикой покончено. Навсегда. Даже «золоченых нитей» ее, которые еще попадались в «Черном море» (1936), не найдет самый придирчивый глаз в повести «Мещорская сторона», написанной в 1938 году, через четыре года после «Колхиды».

Повесть очень скромна, словно бы неприхотлива — как край, о котором пишет Паустовский, как пейзажи Левитана. Паустовский очень любил этого художника и за два года до «Мещорской стороны» написал о Левитане маленькую повесть. Сравнимы с Левитаном, так же как у Пришвина, и острота видения писателя, и мастерство художественной выразительности в изображении пейзажа «обыкновенной земли».

В субтропической Кольхиде природа нараспашку — она нарядна, пышна, иногда коварна. «В Мещорском крае нет никаких особенных красок и богатств, кроме лесов, лугов и прозрачного воздуха» — так начинает Паустовский свое повествование (т. 6, стр. 226).

В природу края надо вжиться, чтобы увидеть и полюбить ее прелесть, почувствовать ее скрытую мощь: «[...] тишина стоит в лесах только в безветренные дни. В ветер леса шумят великим

океанским гулом и вершины сосен гнутся вслед пролетающим облакам» (стр. 226). Сперва можно увидеть только лесные озера, обширные болота, пески, можжевельник, вереск, косяки журавлей и звезды. У Паустовского мало найдется пейзажей без цвета неба и без звезд.

Сперва можно услышать, кроме гула сосновых лесов, только «крики перепелов и ястребов, свист иволги, суетливый стук дятлов, вой волков, шорох дождей в рыжей хвое, вечерний плач гармоники в деревушке, а по ночам — разноголосое пение петухов да колотушку деревенского сторожа».

Как будто не такая уж бедная звукопись, не такая уж бедная пища для взора — лесные озера, косяки журавлей, сосновый бор, луга.

Но оказывается, «[...] увидеть и услышать так мало можно только в первые дни. Потом с каждым днем этот край делается все богаче, разнообразнее, милее сердцу» (стр. 227).

«Мещорская сторона» — четвертая повесть, которой Паустовский дал название края (после «Кара-Бугаза», «Колхиды» и «Черного моря»). Но в тех трех повестях изображение природы сопутствует изображениям судеб действующих лиц, иногда и определяет судьбы (например, Шацкого в «Кара-Бугазе», Певской и Ваню — в «Колхиде»).

В «Мещорской стороне» природа края — главный герой повести. Или, если угодно, герой — рассказчик (автор), передающий свое восприятие края и впечатления от встреч с людьми в Мещорских лесах. Люди, повстречавшиеся рассказчику, обрисованы в ситуациях более или менее комических. Это своего рода интермедии, вкрапленные в изображения природы. Юмор зарисовки характеров и ситуаций в повести, посвященной «обыкновенной земле», играет примерно ту же роль, что драматизация судеб и ситуаций в условиях экзотической природы Кара-Бугаза и Колхиды. Леса те же, что у Пришвина в «Кладовой солнца». Но в пришвинской сказке-были разворачивается как раз драматическая ситуация, связанная с болотами края (мшарами) и поисками клюквы.

У Паустовского читаем:

«Как-то в конце сентября мы шли мшарами к Поганому озеру. Озеро было таинственное. Бабы рассказывали, что по его берегам растут клюква величиной с орех и поганые грибы «чуть поболее телячьей головы». От этих грибов озеро и получило свое название. На Поганое озеро бабы ходить опасались — около него были какие-то «зеленущие трясины» (т. 6, стр. 233).

Читатель вспомнит, что именно с клюквой и трясинной связаны драматические события «Кладовой солнца» Пришвина.

Путешествует по Мещоре автор не один. Сколько у него спутников, не сказано — назван только Гайдар. Это упоминание известного читателя человека как бы удостоверяет подлинность похода. Но передает автор только свои впечатления.

Вот ночевка в палатке. Здесь снова описание звуков, но уже расчлененное — звуков, которые можно услышать не «сперва», как в первом описании, а обжившись в лесу. Звуки — крупного и общего плана, рядом и вдали. «Всю ночь шумел по палатке дождь. Вода тихо ворчала в корнях (крупный план.— А. И.). В дожде, в непроглядном мраке выли волки». Последняя фраза — общий план.

К звукам присоединяются запахи. «Всю ночь мшары дышали запахом мокрого мха, коры, черных коряг» (стр. 233).

С рассветом к звукам и запахам присоединяется освещение — «серое небо низко провисало над головой». Глагол «провисало» эмоциональнее обычного «нависало», создает впечатление давящего на голову неба.

Со мшарами связан и единственный в «Мещорской стороне» момент драматического напряжения. Гайдар пошел искать Поганое озеро — пошел без компаса, с тем чтобы вернуться за светом. Стемнело. Гайдара нет. «Мы вспомнили рассказы о том, как в бессолнечные дни люди кружили в мшарах на одном месте по нескольку суток». «Мы» — свидетельство того, что был по крайней мере еще один спутник, кроме Гайдара; это, вероятно, Рувим Фраерман.

Костер зажечь нельзя. Увидев дым, Гайдар может подумать, что горит лес, и пойти в другую сторону. «Мы кричали отчаянно, потом все же разожгли костер». Эта беспокойная страница кончается не просто благополучно, а весело. Вдруг загудел и закричал автомобиль. «Это было нелепо и дико — откуда мог появиться автомобиль в болотах, где с трудом проходил человек?»

Появился Гайдар. Это он гудел... Ходил Гайдар на Поганое озеро, но не дошел — только посмотрел на него, забравшись на одинокую сосну. Поглядел — и пошел обратно. Его спросили — почему? «Очень страшное озеро, — ответил он. — Ну его к черту!» (стр. 235—236).

Дальше есть и описание Поганого озера, до которого рассказчик со спутниками добрался следующим летом: «Берега качались под ногами, как гамак. Под тощей травой стояла бездон-

ная вода [...]. Вода в озере была черная. Со дна пузырями поднимался болотный газ» (стр. 236—237).

Я сейчас цитировал главу «Мшары». Многие названия глав создают впечатление систематического описания — своего рода путеводаителя по Мещоре: «Лесные реки и каналы», «Леса», «Луга», «Еще о лугах». Характерна для Паустовского забота о читателе, который соблазнился бы походом по Мещоре или подобным густым лесам. Одна глава названа «Несколько слов о приметах». Это и забота о будущем путнике, и в какой-то мере агитация, призыв обогатить себя, свой эмоциональный мир, свое эстетическое чувство путешествием по обыкновенной земле. Мир примет бесконечно разнообразен — можно их находить, а можно и самому их создавать. Они бывают несложные, а бывают сложные и точные; бывают настоящие и не главные. «Приметы на дорогах — это не главные приметы. Настоящими приметами считаются те, которые определяют погоду и время». В городах приметы не нужны. «Огненную рябину заменяет эмалированная синяя табличка с названием улицы. Время узнается не по высоте солнца, не по положению созвездий и даже не по петушиным крикам, а по часам. Предсказания погоды передаются по радио. В городах большинство наших природных инстинктов погружается в спячку. Но стоит провести две-три ночи в лесу, и снова обостряется слух, зорче делается глаз, тоньше обоняние» (стр. 231). Обострение всех органов чувств, углубляющее восприятие, усиливающее его тонкость и точность, — одно из главных наслаждений путешественника, бродящего по лесам.

Итак, некоторые главы «Мещорской стороны» — инструкция для неопытных путешественников по лесам. Но она написана художником — и пусть никогда вы не соберетесь в Мещорские или подобные им леса, вы, прочитав Паустовского, уже побывали в них своим воображением, своим эстетическим чувством, вы уже сможете вообразить их краски, звуки, запахи, их прелести и опасности, вы узнаете, что роса может даже ночью блестеть, отражая свет звезд. А если вы сами там побываете, не прочитав Паустовского, то заметите ли вы свет звезд в росе? В самом деле — мы с вами и без лесного опыта услышали бы, что «в непроглядном мраке выли волки». А вот заметим ли мы, вочуя в дождливую ночь в палатке, что вода тихо ворчит в корнях, определим ли и запомним, что «мшары дышали запахом мокрого мха, коры, черных коряг»?

Чтобы это различить, запомнить и выразить словом, нужен

двойной опыт: привычного лесовика и талантливого художника, в памяти которого откладывается не броское, что заметил бы каждый, а чуть видное, чуть слышное, чуть ощутимое обонянием и осязанием.

Путь в лесах. Художник видит, слышит, осязает, чует — и осторожное перепархивание птиц, и липкость маслюка, облепленного хвоей, и жесткость травы, и холод белых грибов, и лиловые колокольчики на поляне, и дрожь осиновых листьев.

Как сложно переплетаются звуки с безмолвием, когда закат тяжело пылает на кронах деревьев, золотит их старинной позолотой. В этот час летучие мыши бесшумно летают, но «какой-то непонятный звон слышен в лесах — звучание вечера, догоревшего дня». А рассвет зарождается «в необыкновенной, никогда не слыханной тишине», и совы летают медленно и бесшумно, и «мы почему-то говорим шепотом — боимся спугнуть рассвет» (стр. 240). Это уже не приближение к природе, а ощущение такой неразрывной связи с ней, что громкое слово может спугнуть рассвет!

Вечер звенел, а рассвет беззвучен. Но в этой неслыханной тишине все же «котелок сердится и бормочет на огне» и «с жестяным свистом проносятся тяжелые утки». Сочетание никогда не слыханной тишины с бормотанием котелка и жестяным свистом уток — в эту совместимость веришь. Негромкое бормотание рядом и утиный свист вдали оттеняют, подчеркивают тишину леса, тишину природы. Мне вспомнилась строка поэта: «Звук — форма продолжения тишины». Тут словно синтезировано, обобщено только что приведенное описание — точнее, последняя его часть. Описание в целом — снова сочетание все тех же элементов пейзажа: свет, цвет, звук, запах, сочетание восприятий всех органов чувств. К ним иногда присоединяются и другие ощущения — «[...] травы стоят непроходимой упругой стеной. Они отталкивают человека. Травы перевиты предательскими петлями ежевики, сотнями опасных и колких силков».

Я говорил о запахах ночи в лесу. А в лугах по утрам воздух «пахнет горьковатой ивовой корой, травянистой свежестью, осокой». В сумерках воздух «делается прозрачным, как ключевая вода»; утром он «густ, прохладен и целителен» (стр. 243).

Пристальность, внимание к каждому оттенку запаха, состоянию воздуха, еле слышному звуку не мешает художнику воспринимать картину в целом. Деталям лугового пейзажа предшествует общая характеристика:

«В сумерки луга похожи на море. Как в море, садится солн-

це в травы и маяками горят сигнальные огни на берегу Оки. Так же как в море, над лугами дуют свежие ветры, и высокое небо опрокинулось бледной зеленеющей чашей (стр. 242).

Обыкновенная земля. Все так скромно — «листва осокорей едва трепещет», еле слышные звуки, тончайшие запахи.

Но — луга, как море.

Но — «Мещорские леса величественны, как кафедральные соборы».

Так оказывается, что тончайшее, чуть зримое, чуть слышное — это детали в изображении великолепного, могучего края, если видеть не только крупный, но и общий план. Переходы от общего плана к крупному и от крупного к общему выполнены мастерски.

Вечером над лугами разгорается багровое зарево. Нет, это не пожар — «[...] луна подымается в настороженной тишине. Она появляется, как владетель этих темных вод, столетних ив, таинственных длинных ночей» (стр. 244). Торжественно, как сравнение лесов с кафедральным собором! (Вспомним, кстати, величественный восход луны над пустыней Кара-Бугаза.)

А вот гроза: «Пыль, розовая от блеска молний, неслась по земле. Леса шумели так, будто океаны прорвали плотины и за тапливают Мещору. Гром встряхивал землю» (стр. 255).

Некоторые изображения общего плана в «Мещорской стороне» градиозны, как в «Колхиде». Однако и тень мысли об экзотичности здесь не возникает. Это определяется всем строем вещи и, в частности, тем, что величественность общих планов пригнута деталями крупного плана — за соседним кустом кричит коростель, шатры черных ив нависают над головой. Правда, и здесь «то с пушечным гулом ударит пудовая рыба¹, то оглушительно выстрелит в костре ивовый прут». Но самое несоответствие определений определяемому — пушечный гул всего лишь удара рыбы о воду, оглушительный выстрел всего лишь ивового прута в костре — заставляет почувствовать не шум ночи, а ее тишину, такую полную, что скромный звук кажется оглушительным. Это звук — крупным планом. А фоном пушечного гула рыбы и выстрела прута в костре даны звуки общего плана — где-то далеко сторож отбивает на сельской колокольне часы, изредка «на Оке закричит заспанным голосом буксирный пароход».

¹ В одном из рассказов, связанных с Мещорой, — «Барсучий нос» — встречается то же сравнение: «у самого берега, как пушечный выстрел, ударила пудовая рыба» (т. 6, стр. 430).

«Мещорская сторона» — повесть прежде всего пейзажная: описание края, как его видит, слышит, осязает, обоняет автор. Приоритет пейзажа в повести подчеркнут и названиями нескольких глав — я их выше приводил. Подчеркнут и тем, что рассказы о людях выделены в главы-интермедии. Одна названа «Небольшое отступление от темы», другая — «Старики».

Первая — очень смешной рассказ о рыболове, приехавшем из Москвы, высокоом старике с длинными серебряными зубами. Его преследовали неудачи.

«Всю ночь старик дремал у костра стоя, как лошадь: сесть па сырую землю он боялся. На рассвете я зажарил яичницу с салом. Сонный старик хотел перешагнуть через костер, чтобы достать хлеб из сумки, споткнулся и наступил огромной ступней на яичницу.

Он выдернул ногу, вымазанную желтком, тряхнул ею в воздухе и ударил по кувшину с молоком. Кувшин треснул и рассыпался на мелкие части [...]. Всем известно, что раз рыболову не везет, то рано или поздно с ним случится такая хорошая неудача, что о ней будут рассказывать по деревне не меньше десяти лет. Наконец такая неудача случилась».

Утром старик вытащил пудовую щуку, восхитился ее красотой и, надев пенсне, «нагнулся над щукой и начал ее рассматривать с таким восторгом, с каким знатоки любуются редкой картиной в музее [...]. Щука примерилась, мигнула глазом и со всего размаху ударила старика хвостом по щеке. Над сонной водой раздался оглушительный треск оплеухи. Пенсне полетело в реку. Щука подскочила и тяжело шлепнулась в воду.

— Увы! — крикнул старик, но было уже поздно» (стр. 246—247).

Главный герой главы «Старики» — Степан, по прозвищу «Борода на жердях». Это жанровая зарисовка, очень колоритная; пересказывать ее так же бесполезно, как пересказывать колорит картины.

Последняя глава — «Родина талантов» — посвящена селу Солотча. Из этих рязанских мест Мещоры вышли знаменитый гравер Пожалостин, художники Архипов и Малявин, скульптор Голубкина, поэт Есенин.

Прибавим, что тут, в Солотче, писали свои книги, дружили, ловили рыбу писатели Константин Паустовский, Рувим Фраерман, Аркадий Гайдар.

Мне кажется уместным закончить эти заметки о «Мещорской стороне» цитатой из очерка Паустовского «Рувим Фраер-

ман». Тут мы находим обобщенное изображение Мещорского края, своего рода мотивировку преданной любви к нему Паустовского и его друзей-писателей, создавших в Солотче многие свои книги:

«Фраерман — человек, склонный к скитальчеству, исходивший пешком и изъездивший почти всю Россию, нашел, наконец, свою настоящую родину — Мещорский край, лесной прекрасный край к северу от Рязани.

Этот край является, пожалуй, наилучшим выражением русской природы с ее перелесками, лесными дорогами, поемными приокскими лугами, озерами, с ее широкими закатами, дымом костров, речными зарослями и печальным блеском звезд над спящими деревушками, с ее простодушными и талантливыми людьми — лесниками, паромщиками, колхозниками, мальчишками, плотниками, бакенщиками. Глубокая и незаметная на первый взгляд прелесть этой песчаной лесной стороны совершенно покорила Фраермана [...]. Постепенно Солотча стала второй родиной и для друзей Фраермана. Все мы, где бы мы ни находились, куда бы нас ни забрасывала судьба, мечтали о Солотче, и не было года, когда бы туда, особенно по осени, не приезжали на рыбную ловлю, на охоту или работать над книгами и Гайдар, и Роскин, и я, и Георгий Шторм, и Василий Гроссман, и многие другие» (т. 8, стр. 33).

6

После войны, в 1948 году, Паустовский написал «Повесть о лесах». Опубликованная сперва в «Огоньке» под названием «Преодоление времени», книгой она вышла в Детгизе, как прежде «Кара-Бугаз» и «Колхида», «Мещорская сторона».

После увлечения в тридцатых годах экзотикой Паустовский писал пейзажи средней полосы России, только иногда изменяя им ради Крыма. Герои «Повести о лесах» — люди, связанные с природой своим трудом или своим искусством.

С искусства и начинается. Первое появляющееся в повести действующее лицо, Чайковский, работает над симфонией и «больше всего ему помогали леса, лесной дом, где он гостил этим летом, просеки, заросли, заброшенные дороги — в их колеях, налитых дождем, отражался в сумерках серп месяца, — этот удивительный воздух и всегда немного печальные русские закаты [...]. Но с каждым днем его все больше мучает невозможность выразить всю поэзию своей страны» (т. 3, стр. 9).

Художник (писатель, живописец, музыкант) и природа — тема многих размышлений Паустовского. Она выражена им и в повестях, рассказах, и в книге об искусстве «Золотая роза», и в повести «Исаак Левитан». Здесь, в «Повести о лесах», эта тема резко акцентирована в частности тем, что первая глава связана с Чайковским, последняя — с Чеховым, а один из героев повести — писатель.

Помещик продал лес купцу на вырубку. После безуспешных попыток спасти или перекупить его Чайковский бросает начатую работу и уезжает. Симфония так и не была дописана.

Внезапность отъезда Чайковского мотивирована в повести не только предстоящей гибелью леса, тем, что уже разносится по лесу стук топора, но и деталью, которую Паустовский дает крупным планом — гибелью одной сосны. Тут приходится дать большую цитату и сопоставить ее с другой.

«От подножия сосны, согнувшись, как воры, разбегались лесорубы.

Внезапно вся сосна, от корней до вершины, вздрогнула и застонала. Чайковский явственно слышал этот стон. Вершина сосны качнулась, дерево начало медленно клониться к дороге и вдруг рухнуло, круша соседние сосны, ломая березы. С тяжким гулом сосна ударилась о землю, затрепетала всей хвоей и замерла. Лошади понятелились и захрапели.

Это был миг, один только страшный миг смерти могучего дерева, жившего здесь двести лет [...]. Чайковский подошел к вершине поваленной сосны. Она лежала горой сочной и темной хвоей. На хвое еще сохранился блеск, свойственный тем воздушным просторам, где эта хвоя только что дрожала под ветерком. Толстые сломанные ветки, покрытые прозрачной желтоватой пленкой, были полны смолы. От ее запаха першило в горле.

Тут же лежали обломанные сосной ветки березы. Чайковский вспомнил, как березы пытались удержать падающую сосну, принять ее на свои гибкие стволы, чтобы смягчить смертельное падение, — от него далеко окрест дрогнула земля» (т. 3, стр. 21).

Описание драматично. Смерть сосны изображена как смерть человека. Березы пытались удержать сосну, смягчить ее гибельное падение, как близкие пытаются спасти человека или хотя бы облегчить его смерть. Очень сильная деталь.

Л. Левицкий в своей солидной монографии, посвященной творчеству Паустовского¹, удачно вспомнил в связи с приве-

¹ Л. Левицкий. Константин Паустовский. М., 1963.

денным описанием изображение гибели дерева в рассказе Л. Толстого «Три смерти». Приведем часть этого описания:

«Вдруг странный, чуждый природе звук разнесся и замер на опушке леса. Но снова послышался звук и равномерно стал повторяться внизу около ствола одного из неподвижных деревьев. Одна из макуш необычайно затрепетала, сочные листья ее зашептали что-то, и малиновка, сидевшая на одной из ветвей ее, со свистом перепорхнула два раза и, подергивая хвостиком, села на другое дерево [...]. Дерево вздрогнуло всем телом, погнулось и быстро выпрямилось, испуганно колебаясь на своем корне. На мгновение все затихло, но снова погнулось дерево, снова послышался треск в его стволе, и, ломая сучья и спустив ветви, оно рухнулось макушей на сырую землю» (Л. Толстой. Полн. собр. соч. в 90-та томах, т. 5, стр. 64).

Интересно сопоставить некоторые элементы двух описаний, выбор деталей (в сравнении цитаты из рассказа Л. Толстого обозначаю буквой «Т», из повести К. Паустовского — буквой «П»).

Т. Вдруг странный, чуждый природе звук разнесся и замер на опушке леса.

П. От подножья сосны, согнувшись, как воры, разбегались лесорубы. (Сосна.— А. И.) лежала горой сочной и темной хвой.

Т. Одна из макуш необычайно затрепетала, сочные листья ее зашептали что-то.

П. Сосна [...] вздрогнула и застонала.

Т. [...] снова послышался треск всего ствола, и, ломая сучья [...], оно (дерево.— А. И.) рухнулось макушей на сырую землю.

П. С тяжким гулом сосна ударилась о землю, затрепетала всей хвоей и замерла.

В обоих изображениях — олицетворение дерева. В обоих лесорубы — убийцы.

Вступительный эпизод «Повести о лесах», посвященный Чайковскому, не документален (об этом упомянуто в примечаниях к Собранию сочинений Паустовского 1957 года).

Один из героев повести — Леонтьев, писатель, временно работающий объездчиком в лесничестве; в упомянутых примечаниях к Собранию сочинений Паустовского сказано, что отдаленный прототип Леонтьева — писатель И. Н. Соколов-Микитов. Думается, что примечание подсказано Паустовским и, может быть, не без лукавства. В некоторых размышлениях и высказыв-

ваниях Леонтьева проступают и черты автора повести, знакомые нам по другим его произведениям.

«Повесть о лесах», как «Кара-Бугаз», как «Колхида» и некоторые рассказы «Черного моря», устремлена в будущее.

Пейзаж края почти всегда вызывает у Паустовского мысли о том, как улучшить, как сохранить созданное природой. «Повесть о лесах» остро агитационна. Агитационны тут и описания буйств природы. В «Колхиде», в ураганах повести «Черное море» есть, в соответствии с экзотичностью изображения, и любование буйствами, которые писатель призывает укротить. В «Повести о лесах» этого любования нет. А драматизм изображений остался. И сильные, неожиданные сравнения — тоже; они органичны для поэтики Паустовского. В одной из первых глав «Повести о лесах» изображен ливень.

Приближающаяся гроза застает двух молодых героев повести в овраге.

«Коля тащил Анфису по крутому обрыву, хватался за колючий терновник, изодрал руки. Вверху уже все ревело. Взглядывая на край обрыва — далеко ли еще взбираться, — Коля один только раз увидел солнце. Но лучше бы он не видел его совсем. Оно было косматое и так дымилось, будто ветер запустил его, как волчок, с чудовищной скоростью и от солнца отрываются и улетают вместе с бурей клочья мрачного пламени [...] Там, наверху, в разъяренном небе, летела тьма. Последние остатки света ветер гнал впереди урагана. В полях они были, должно быть, еще видны, эти быстро меркнувшие кровавые отблески во всклоченных далях» (стр. 42—43).

Все ревело, ветер запустил косматое солпце, как волчок, ветер гнал остатки света впереди урагана, «кровавые отблески во всклоченных далях», и «небо расколосось вдребезги ветвистой струей огня».

Вдребезги расколосое небо!

Сколько гроз, ливней, молний описал Паустовский — и ни разу не повторился! Некоторые соответствия, впрочем, можно найти. В «Колхиде» перед фёпом «мутное солпце неслось по вершинам белых деревьев»; здесь — ветер запустил косматое солпце, как волчок. Но ведь и в самих грозах, хотя бы на разных широтах, достаточно много общего. Удивляться приходится как раз тому, что в каждой изображенной грозе Паустовский находил черты «индивидуальные», присущие только ей.

Коля с Анфисой попадают в опасное положение, потому что приближение ливня застает их в овраге. Эмоциональное напря-

жение эпизода работает на публицистическую задачу этой части повести — показать необходимость борьбы с оврагами. Ей и собирается посвятить свою деятельность молодой лесовод Коля Евсеев.

Изображение приближающейся грозы предваряется подробным сообщением о вреде оврагов. Драматична ситуация воображаемая — герои благополучно успели выбраться до дождя. Описывается, какая опасность грозила Коле с Анфисой, *если бы* хлынул ливень, пока они на дне оврага.

Тут как будто я допускаю нелогичность. Ведь Невская с капитаном Чопом в «Колхиде» тоже не погибли во время фёна. Но разница есть — и очень ощутимая.

В «Колхиде» драматизм описания чрезвычайно сгущен в духе экзотичности всей повести — достаточно вспомнить характер глаголов, определений и эпитетов, которые я цитировал. Здесь же косматое солнце и ключья мрачного пламени — не предмет любования героев и автора. Вряд ли в строе «Колхиды» было бы возможным или уместным сообщение автора — «Коля один только раз увидел солнце. *Но лучше бы он не видел его совсем*» (курсив мой. — А. И.). А в «Колхиде», когда приближается фён, Невская крикнула: «Здорово!» Хотя вся направленность «Колхиды» — пересоздание климата края (также как направленность «Повести о лесах» — охрана и увеличение лесных богатств страны), развернутые изображения грозных сил природы увлекают автора и, вслед за ним, читателей сами по себе. Там описаниям буйств природы посвящены главы, десятки страниц, а в «Повести о лесах» — меньше страницы. Разница существенная!

Драматический акцент автор переместил здесь с изображения грозы на ее последствия для людей. Коле с Анфисой только грозила опасность. А отец Анфисы — страстный садовод — с тревогой следил, как подбирается овраг к его великолепно ухоженному саду. Гроза, которая чуть не стоила жизни Анфисе и Коле, убивает отца Анфисы. Половину сада ливень смыл в овраг. Пытаясь спасти другую половину, он, торопясь, из последних сил, копает канаву к соседнему оврагу, чтобы туда ушла вода. Но это не помогает. Гибнут яблони и клумбы — дело всей его жизни, гибнет и сажавший, пестовавший их садовод. Он переработался, у него прободение язвы, и операция не спасает. Отец Анфисы — жертва разрастания оврагов.

«Повесть о лесах» писалась, когда память о бурных и трагических годах Отечественной войны была еще очень свежа. По-

гибшие в пламени войны и вырубленные фашистами огромные массивы лесов предстояло восстановить. И необходимо было бороться с разрастанием оврагов, съедавших плодородную почву, после войны уже далеко не всюду защищенную лесами. Паустовский всегда жил заботами и радостями родины. Забота выражена в «Повести о лесах» страстной пропагандой восстановления могучих лесных массивов и лесных полос, защищающих почву от эрозии.

Радость, порожденная тем, что перестали греметь несущие смерть и увечья орудийные залпы, рваться бомбы и мины, выражена тишиной, спокойствием пейзажей. Спокойствие «исходило, казалось, от бледных далей, примолкшего вечера и от луны, что косо поднималась над лесом и светила прямо в глаза» (стр. 81). На той же странице читаем — «спокойно горит звезда».

Но спокойствие прерывается еще одним драматическим эпизодом — снова грозы, которая на этот раз вызвала лесной пожар.

Тему оврагов Паустовский разрабатывает в повести самыми разнообразными средствами — в том числе и выходящими за рамки художественного повествования. В «Кара-Бугазе» и «Колхиде» познавательные сведения входили в текст естественнее, не врываясь инородным телом в стилистическую структуру повести. В этом отношении написанная уже зрелым писателем «Повесть о лесах» оказалась, на мой взгляд, менее удачной.

Вот характерная реплика одного из действующих лиц: «Да, овраги... — задумчиво сказал Смышляев. — Сколько этим ливнем погубило земли! Я уже выяснил, что здесь каждый год ливни смывают в овраги пять тонн плодородной земли с гектара. Это дает недобор хлеба с каждого гектара примерно в три центнера» (стр. 49). Фраза как будто из учебника или научно-популярной книги. А произносится она на поминках садовода, после похорон. Такие стилистические перебои появляются несколько раз на страницах повести.

После темы оврагов вступает тема распределения воды в природе. Мелеет река. В диалоге капитана речного парохода, севшего на мель, с бакенщиком выясняется, что река обмелела, потому что лес свели.

На этом пароходе едет Анфиса, едет и писатель Леонтьев. Паустовский доверил этому герою передать нам некоторые свои, авторские размышления — прежде всего глубокую внут-

ренную связь своего душевного состояния и своего искусства с природой.

Леонтьев всю жизнь мучился тем, «что не в состоянии был с полной силой выразить себя, мучился сознанием, что может и должен написать замечательные и нужные людям вещи» (стр. 51). Можно было бы предположить, что эти слова сказаны и о себе (вспомним «нет слов, чтобы описать...» в «Черном море»). Можно, но вряд ли нужно: неудовлетворенность сделанным, сознание неполноты самовыражения в искусстве свойственны едва ли не каждому подлинному художнику, будь он писатель, живописец или музыкант. Эта тревога и это мучение чужды только ремесленникам в искусстве.

Леонтьев временно заменяет больного объездчика лесного кордона. Вот он просыпается утром в сторожке, где поселился. Осуществилась его мечта о том, «чтобы испытать редкое для горожанина состояние затерянности среди природы». Проснувшись в первое свое утро в сторожке, он, не открывая глаз, прислушивается к звукам.

«Так-так, так-так! — торопливо стучали над головой ходики. Потом звонко, одним дыханием протрещал сверчок и замолк.

Эти звуки существовали рядом. А за стеной избы — где-то далеко-далеко — проходил непрерывный гул, медленный, похожий на рокотание моря. Там шумел лес» (стр. 84).

Разделение на звуки «рядом» и «далеко-далеко» снова убеждает в том, что сочетание звуков крупного и общего плана у Паустовского сознательно — это один из свойственных ему способов словесной зарисовки пейзажа.

Потом перечисляются простые утренние дела одинокого человека, осваивающего новое лесное жилье. обстоятельность, неторопливость описания создает ту атмосферу спокойствия, душевного отдыха, которые и характерны для этой главы, названной «Глухомань». Здесь даже «звезды одиноко горели над соснами».

Краски, освещение, конечно, тоже изображены, но во времени и пространственном (в две страницы) разрыве с описанием звуков. Леонтьев вспоминает ночью цветные впечатления, полученные днем: под ногами розовый вереск, на озере — желтые кувшинки, непролазную гущу дикой малины, усыпанной ягодой.

Спокойствие неторопливой жизни в лесу, радостного общения с природой прерывается второй (после оврагов) драматической кульминацией: изображаются гроза (тоже вторая —

первая связана с темой оврагов) и вызванный молнией лесной пожар.

«Гроза была сухая [...]. Молнии не ударили в землю зигзагами, а полыхали размытым розовым светом» (стр. 92). Так передано освещение. А звуки?

«Лесные чащи напряженно гудели. С сухим треском обламывались сучья. Протяжно скрипели сосны. Потом в этот разноголосый гул вошел рокот мотора» (летел самолет. — А. И.).

Определения и глаголы по-прежнему скромны в сравнении с «Кара-Бугазом» и «Колхидой» — треск сучьев, скрип сосен. Близкие звуки — на фоне звуков общего плана: «чащи гудели».

Изображение лесного пожара, вызванного ударом молнии, неторопливо; оно включает познавательный материал — сообщение о типах лесных пожаров («верховой» и «пизовой»), распознавание их (желтый или черный дым), способы тушения. Эти сведения частью разверстаны по репликам действующих лиц, частью переданы размышлениями Леонтьева.

Тут, единственный раз в этой повести, появляется любование разгулом стихии: «Леонтьев со страхом и одновременно с каким-то непонятым восторгом смотрел на бьющую в небо с треском и гулом стену живого огня». В строе «Повести о лесах», резко отличающемся от «Колхиды», такое сообщение и воспринимается иначе. В нем нет никакой экзотичности — это психологически достоверно: среди чувств, которые вызывает пожар, часто, наряду с ощущением бедствия, присутствует и любование зрелищем, может быть не всегда осознанное.

Когда ветер стих, «весь огонь пошел вверх, гудящим светоносным занавесом». Бедствие, но зрелище величественно!

Под руководством опытного лесника сотни людей начинают борьбу с огнем. Способ тушения пожара, вероятно, неожиданно для многих читателей. Лесной пожар тушат встречным пожаром. Складывают вал из небольших деревьев, хвороста, сухой хвои — и поджигают его. Лесник предупреждает Леонтьева, что способ этот небезопасен для людей.

Опять — какое зрелище! «Две стены пламени сшиблись, как два огромных бешеных зверя, тесно сливаясь, расшвыривая мириады искр. Казалось, вот-вот огонь двинется дальше и от пего уже никому не спастись» (стр. 96).

Но огонь, «как подрезанный, упал на землю и только низкими языками перебежал, затихая, вдоль вала».

И тут же, как не раз в этой повести, следуют разъяснения кажущегося чуда в вопросах (Леонтьева) и ответах (лесника).

Читатели узнают, что встречный сгонь раздувает пожар до невиданных размеров. «Тогда в окружающем воздухе сразу сгорает почти весь кислород, просека заполняется углекислотой и дымом, и огонь, естественно, гаснет [...]».

И дальше в повести снова встречаются сообщения в духе обычной научно-популярной литературы. Например: «Если всю хвою старой сосны разложить по земле в одну ниточку, то она протянется на двести километров». В том же ключе подсчет количества пыли в городе и в пригородных лесах. Паустовский дает эти сведения, излагая содержание научной работы Коли Евсеева.

Вторжение научно-популярных сообщений в художественный текст, очевидно, объясняется публицистической направленностью повести — агитацией за сохранение лесов и восстановление крупных лесных массивов.

Пропаганду автор доверил одному из героев последних глав повести — профессору Багалею. И, в духе всего произведения, глава, названная «Короткое научное сообщение», как и следующая — «Гонкое дерево», содержит предложения лучших, самых быстрых способов лечения глубоких ран, нанесенных лесам войной, в частности, восстановления «знаменитых Брянских лесов».

В начале повести о сохранении леса хлопочет Чайковский, а ближе к концу ее профессор Багалея в лекции напоминает, что «Чехов устами доктора Астрова выразил одну из своих совершенно удивительных по меткости мыслей о том, что леса учат человека понимать прекрасное».

Лес — мощный хозяйственный, биологический и эстетический фактор. Так говорит профессор Багалея. Так его устами Паустовский в трех определениях обозначил публицистическую тему «Повести о лесах».

7

В том же 1948 году и в том же журнале «Огонек», только чуть позже «Повести о лесах», был опубликован и рассказ о лесе — «Кордон «273». По строю, по атмосфере он гораздо ближе к «Мещорской стороне», чем к «Повести». Словно выполнив внутренний долг горячим публицистическим призывом к бережению и выращиванию лесов, Паустовский возвращается к наслаждению лесом — лейтмотиву «Мещорской стороны».

Рассказ лиричен и раздумчив. Как быть? — спрашивает себя писатель. Увиденное — совершенно, но «ни при каких усилиях человек не сможет передать очарование этого дня, этих вод, трав, великой тишины, как и все очарование того, что творится сейчас в его душе» (т. 7, стр. 367). Неадекватность действительности ее изображению словами — вот что вызывает сожаление художника, и не только в этом рассказе. Но тут мы находим и чрезвычайно характерное для духовного облика Паустовского обоснование такой творческой неудовлетворенности: «Когда человек счастлив, он щедр, он стремится быть проводником по прекрасному». В этом писатель видит свой нравственный долг перед читателями. Он ищет определения, точно передающие его восприятие пейзажа — «леса [...], омытые лунным светом»; поднимается солнце — «размытое, цвета соломы». Луна омывает леса, а лес, вернее, утренний туман в лесу, размывает солнце. Чем глубже в лес, тем он «глуше, торжественнее, сумрачнее». Читатель, вероятно, помнит, что в «Мещорской стороне» эта торжественность леса передана сравнением с кафедральным собором. И, конечно, помнит об этом писатель. «Часто воспоминание сродни выдумке, творчеству [...]. Воспоминания — это не пожелтевшие письма, не старость, не засохшие цветы и реликвии, а живой, трепещущий, полный поэзии мир» (стр. 358).

О своеобразии переплетения воспоминаний с вымыслом молодой Паустовский писал в «Кара-Бугазе». Там он говорил, что «факт, поданный литературно, с опусканием ненужных деталей и со сгущением некоторых характерных черт, факт, освещенный слабым сиянием вымысла, вскрывает сущность вещей во сто крат ярче и доступнее, чем правдивый и до мелочей точный протокол» (т. 1, стр. 452). В «Кара-Бугазе» это сказано о прозе, соприкасающейся с документальной или очерковой. В рассказе же писателю не нужно отстаивать свое право на вымысел — его нельзя оспорить. Но велико ли в этом отношении расстояние от «Кара-Бугаза» до повести «Мещорская сторона» или рассказа «Кордон «273»? Ведь Паустовский изображает подлинные, существующие места, дает их адрес и как бы призывает: приезжайте, посмотрите, совпадают ли ваши впечатления с моими, поможет ли мое изображение углубить ваше восприятие. Ну, а встречи, беседы — ведь ничего, кроме реалистичности, читатель тут и не вправе ждать. Кстати, раз уж об этом зашла речь: в «Кордоне» преобладает тот же веселый, добродушный, иногда слегка ироничный колорит описания дорожных встреч и бесед, что и в «Мещорской стороне».

Как пустыня Кара-Бугаза и болота Колхиды располагали писателя к драматизму ситуаций, некоторой патетике не только изображений, но и диалогов, так природа Мещоры («Кордон «273» ведь находится в тех же лесах) располагает к добрым, спокойным беседам — веселым и непринужденным.

Лес встретил «сыровой тишиной, синью и блеском неба над вершинами». Тут сыровой тишине леса противостоит блеск неба. И дальше — «лес делался глуше, торжественнее, сумрачнее». Но неожиданно открывается озеро. Оно тоже противостоит сумраку леса. «Круглое, как чаша, с прозрачной и совершенно спокойной водой, оно отражало весь этот синий и мглистый, струящийся день, всю его глубину и свежесть» (стр. 366). Простая, на первый взгляд, фраза передает сложный комплекс ощущений. Прозрачное озеро, словно катализатор в химической реакции, своим присутствием придает *мглистому* дню глубину и *свежесть*. Пейзаж представляется сказочным: «Будто нас впустили в дремучий светлый край, где можно увидеть, как на глазах раскрываются лесные цветы, как с них медленно стекает на подставленную ладонь роса, как шевелится бурый лист и из-под него прорастает, выпрямляя плечи под своим маленьким коричневым армячком, коренастый гриб боровик» (стр. 367). Определение «дремучий светлый край» соотносится и с глубиной леса и со свежестью мглистого дня. Непосредственное наблюдение пейзажа продолжено, освещено воображением художника.

Вот это сочетание — лес, озеро, свежесть мглистого дня и палый лист осины, лежащий на воде «как драгоценность, небрежно брошенная юной осенью», — и вызвала сожаление писателя о том, что ни при каких условиях человек не сможет передать очарование этого дня.

Общение с природой — счастье; очарование дня рождает очарование чувств, больше того, глобальнее — очарование души. «Голубеет тихий свет, едва приметный блеск поднимается к небу». Свет — тихий, блеск — поднимающийся к небу; тут мало вчитаться, нужно вчувствоваться в каждое определение, чтобы понять, чем так необычен и прекрасен изображенный писателем день.

Впрочем, каждый день на кордоне богат чудесами цвета, света, звуков, запахов. «А среди дня и река и леса играли множеством солнечных пятен — золотых, синих, зеленых и радужных. Потоки света то меркли, то разгорались и превращали заросли в живой, шевелящийся мир листвы» (стр. 370).

«Полет птиц разрезал этот искристый воздух: он звенел от взмахов птичьих крыльев». Искристый воздух еще и звенит!

Лесные запахи. «В них смешивалось все: дыхание можжевельника, вереска, воды, брусники, гнилых пней, грибов, кувшинок, а может быть, и самого неба... Оно было таким глубоким и чистым, что невольно верилось, будто эти воздушные океаны тоже приносят свой запах — озона и ветра, добежавшего сюда от берегов теплых морей» (стр. 371). Теперь к искристости и звону воздуха прибавились еще запахи.

Ясность, чистота, глубина — неба, озера, воздуха, запахов — определяют мелодию этого лирического рассказа. А тема его шире, значительнее. Те же свойства — ясность, чистоту, глубину — писатель увидел и в людях, что живут в этом краю. Тут не только любованье прелестью родной стороны, но и преклонение перед ней. И рассказ взлетает к обобщению:

«Тургенев говорил о волшебном русском языке. Но он не сказал о том, что волшебство языка родилось из этой волшебной природы и удивительных свойств русского человека.

А человек был удивителен и в малом, и в большом: прост, ясен и доброжелателен. Прост в труде, ясен в своих размышлениях, доброжелателен в отношении к людям. Да не только к людям, а и к каждому доброму зверю, к каждому дереву» (стр. 371).

Так выражена глубинная тема рассказа: его пейзажа, пронизанного светом и ясностью, встреч с обитателями края — людьми ясными, простыми, доброжелательными.

Но не этой высокой нотой кончается рассказ. Он кончается ночным пейзажем, песней девушек и, после сна на сеновале, — тихим, светлым прощанием с кордоном. «Лесной край уходил в нежную мглу, рядился в прощальный туман. И с переливчатым звоном протянул высоко над нами первый косяк журавлей» (стр. 374).

Заключительный аккорд дан в тональности всего рассказа, лиричного — с высоким небом, торжественным лесом и светлой чашей озера, с ночами, омытыми лунным светом, и днями с искристым воздухом. Дремучий светлый край! Сказочный! Колдовской! И совершенно реальный...

Неисчерпаем скромный Мещорский край для художника. Радостно писателю все снова и снова приобщаться к нему и приобщать читателей, делиться с ними своим счастьем.

Совсем небольшой рассказ «Ильинский омут» — всего девять страниц. Но очень емкими оказались его страницы. «Ильинский омут» — рассказ-монолог, объяснение в любви к родине. Именно «объяснение» — любовь мотивирована. Начало рассказа, своего рода предисловие к нему, посвящено сожалениям. Их много, больших и малых. «Наряду с самым сильным сожалением о быстротечности времени есть еще одно, липкое, как сосновая смола. Это — сожаление о том, что не удалось — да, пожалуй, и не удастся — увидеть весь мир в его ошеломляющем и таинственном разнообразии» (т. 7, стр. 547).

Весь мир нужен писателю — это так естественно в молодости, это так трогательно, так жизнеутверждающе, когда пишется на восьмом десятке лет!

Писатель объясняется в любви к одному «из неизвестных, но действительно великих мест в нашей природе». На слове «великий» писатель настаивает; оно применимо, пишет Паустовский, не только к событиям и людям, но и к некоторым местностям нашей страны, России. Это место — Ильинский омут — ничем не знаменито, оно «просто выражает сущность русской природы».

То, что показано всей атмосферой, всеми пейзажами и портретами персонажей «Кордона «273», здесь названо — места эти «благостны, успокоительны». Мастерство словесного пейзажа, изображенного во всей его сложности, мастерство анализа пейзажа рождает у читателя синтетическое его восприятие.

Сравнение пейзажа Ильинского омута с другими — итальянскими, французскими, корсиканскими — призвано убедить в неповторимости пейзажа среднерусского.

Главная прелесть, говорит Паустовский, «в открытом для взора размахе величественных далей». Одна из интереснейших находок писателя в этом рассказе — деление пейзажа на шесть зрительных планов, шесть далей. И каждая выдержана «в своем цвете, в своем освещении и воздухе».

На первом плане — сухой луг. Он не однотонен. Среди травы — конский щавель цвета густого красного вина, а дальше, в пойме реки, — бледно-розовая таволга.

На втором плане — ивы и ракиты, «как шары серо-зеленого

дыма», а вода в реке струится «живым журчащим блеском». Интересное и своеобразное сочетание — блеск журчит, потому к блеску стало возможным применить определение «живой».

На третьем плане «подымались к высокому горизонту леса». Они похожи «на горы свежей травы, наваленные великанами». В этом сравнении скрыто присутствует цветное определение — лесá цвета свежей травы. По теням и оттенкам цвета можно догадаться, «где скрывается бездонный провал. В провале этом, конечно, пряталось заколдованное озеро с темно-оливковой хвойной водой». Догадка о заколдованном озере придает пейзажу сказочный характер. Художник видит и сообщает читателю даже цвет невидимого озера — темно-оливковый.

Три плана названы. Дальше «номеров» в тексте нет, но три оставшихся плана перечислены, и всем, кроме одного, даны цветные характеристики.

В разрывах лесов — поля ржи, гречихи и пшеницы «лежали разноцветными платами [...] теряясь во мгле».

«В этой мгле поблескивали тусклой медью хлеба». А за хлебами (тут внезапный скачок к существующему, но непосредственно не видимому, воображенному художником.— А. И.) «лежали, прикрнувшись к земле, сотни деревень. Они были разбросаны до самой нашей западной границы. От них долетал — так, по крайней мере, казалось — запах только что испеченного ржасого хлеба, исконный и приветливый запах русской деревни». Воображаемый цвет здесь замещен воображаемым запахом. Это и есть тот единственный план без цветовой характеристики, о котором я упоминал.

«Над последним планом висела сизоватая дымка. Она протянулась по горизонту над самой землей. В ней что-то слабо вспыхивало, будто загорались и гасли мелкие осколки слюды. От этих осколков дымка мерцала и шевелилась. А над ней в пеще, побледневшем от зноя, светились, проплывая, лебединые торжественные облака». Особенность этого плана — в нем дано движение: дымка шевелилась, облака проплывали.

Но дальше — после отступления, о котором речь впереди, — оказывается, что за последним планом есть еще один: «На самом дальнем плане, на границе между тусклыми волнами овса и ржи стоял на меже узловатый вяз. Он шумел от порывов ветра темной листвою». Но ведь и шум листвы воображаемый! Его нельзя услышать — вяз на самом дальнем плане.

Структура рассказа сложна. Его монологическая форма от-

крывает простор для воспоминаний рассказчика, ассоциативно связанных с изображением Ильинского омута. Первое воспоминание — о мельнице в степях за Воронежем. О ее жерновах писатель вспомнил, когда несколько лет спустя увидел голову египетской царицы Нефертити, высеченную из такого же камня.

От Нефертити — возвращение к мельнице, но уже не воронежской, а к мельнице Альфонса Доде. Сравнение — в пользу воронежской, «потому что Доде жил в каменной мельнице, а наша была деревянная, полная милых запахов смолы, хлеба и повилики, полная степных поветрий, света облаков, перелива жаворонков и пивканья каких-то маленьких птичек — не то овсянок, не то корольков» (стр. 551—552). Тут опять смелые, свободные определения — реальные (запахи) совмещаются с метафорическими (мельница, полная света облаков). Своеобразна и мотивировка описания мельниц: на Ильинском омуте мельницы не было. «И это очень жаль, потому что ничто так не идет к русскому пейзажу, как эти мельницы». «Эти» — то есть ветряные и водяные.

Свобода ассоциативных переходов от одного наблюдения, или размышления, или воспоминания к другому приближает «Ильинский омут» не только к внутреннему монологу, но, пожалуй, даже к воспроизведению «потока сознания». Все же с одним существенным отличием: переживания рассказчика — то, что Платон назвал «разговор души с самой собой» — в «Ильинском омуте» сочетаются с изображением реального пейзажа во всей его конкретности.

За Ильинским омутом — в отдалении — лес. Это дает писателю повод вспомнить, что за этим лесом — усадьба Богимова, где одно лето жил Чехов, и поделиться с читателями мыслями о нем.

И вот новые темы: Корсика, Париж. Мотивировка их вторжения неожиданна — чертополох. Собираясь в дальние поездки, рассказчик обязательно приходил на Ильинский омут и говорил себе: «Вот этот чертополох ты вспомнишь когда-нибудь, когда будешь пролетать над Средиземным морем. Если, конечно, туда попадешь. А этот последний, рассеянный в небесном пространстве розовеющий луч солнца ты вспомнишь где-нибудь под Парижем. Но, конечно, если и туда ты попадешь» (стр. 553).

Все сбылось. Самолет шел над Тирренским морем. «В бездонной синеве и глубине появились желтые очертания

острова, похожего на цветок чертополоха. Это была Корсика». Неожиданность сравнения чертополоха с островом тоже мотивирована: «Потом я убедился, что острова с воздуха принимают причудливые формы, так же как и кучевые облака. Эти формы им сообщает наше человеческое воображение» (стр. 554). Таким образом, рассказчик не настаивает на объективной обоснованности своего впечатления.

А у Ильинского омота «стоял одинокий чертополох высотой в человеческий рост — неприступный, оцетинившийся своими колючками, своими острыми налкотниками и забралами» (стр. 554).

Здесь и я позволю себе отступление. Говоря о предшественниках и старших современниках Паустовского, вспоминают чаще всего — и с достаточным основанием — Бунина, Пришвина, иногда Аксакова, реже Тургенева, и, кажется, только Л. Левицкий вспомнил Льва Толстого в связи с изображением срубленной сосны в «Повести о лесах». Чертополох «Ильинского омота» привел мне на память репей «Хаджи-Мурата».

Вступительная глава в повести Л. Толстого, как, вероятно, помнит читатель, — развернутая метафора, в которой энергия и сила жизни «татарина» (репей — то же, что чертополох) заставила Толстого вспомнить историю Хаджи-Мурата. Подробному, на полторы страницы, описанию «татарина», показанному крупным планом, предшествует общий план — цветовой пейзаж поля в середине лета.

«Есть прелестный подбор цветов этого времени года: красные, белые, розовые, душистые, пушистые кашки; наглые маргаритки; молочно-белые, с ярко-желтой серединой «любишь-нелюбишь» с своей прелой пряной вонью; желтая сурепка с своим медовым запахом; высоко стоящие лиловые и белые тюльпановидные колокольчики; ползучие горошки; желтые, красные, розовые, лиловые, аккуратные скабиозы; с чуть розовым пухом и чуть слышным приятным запахом подорожник; васильки, ярко-синие на солнце и в молодости, и голубые краснеющие вечером и под старость; и нежные, с миндальным запахом, тотчас же вянущие, цветы повилики» (Л. Толстой. Полное собр. соч., т. 35, стр. 5).

Цвет, запах и выделение некоторых деталей пейзажа неожиданно определены («наглые маргаритки», «любишь-нелюбишь» с своей прелой пряной вонью) — все эти элементы изображения мы встречаем у Паустовского, хотя ему, художнику романтического склада, разумеется, не были свойственны та-

кого рода неожиданные для читателей и тем самым резко акцентированные характеристики, как «наглые маргаритки» и «прелая пряная вонь» цветка.

Но есть более важное сходство — в определении природы художественного творчества. Вступительная глава «Хаджи-Мурата» кончается фразой: «История эта, так, как она сложилась в моем воспоминании и воображении, вот какая» (т. 35, стр. 6). А у Паустовского в «Кордоне «273» читаем: «Часто воспоминание сродни выдумке, творчеству. Кто из нас, вспоминая, не придает пережитому черты несбывшегося? Кто, вспоминая, не оставляет в памяти только сущность пережитого?» (т. 7, стр. 358)¹. Но для художника сущностью ведь может быть и деталь, подобная наглой маргаритке.

В первой главе «Хаджи-Мурата», следующей за вступительной, есть и пейзажный абзац, который интересно сопоставить с изображением Паустовского:

«Только что затихло напряженное пение муэдзина, и в чистом горном воздухе, пропитанном запахом кизячного дыма, отчетливо слышны были, из-за мычания коров и блеяния овец, разбиравшихся по тесно, как соты, слепленным друг с другом саклям аула, гортанные звуки спорящих мужских голосов, и женские и детские голоса снизу от фонтана» (т. 35, стр. 7).

Звуки — близкие и дальние, запахи и зрительное впечатление (сакли).

Впрочем, подобные сопоставления рискованны. Ведь каждое словесное изображение пейзажа содержит в тех или иных сочетаниях его восприятие органами чувств — почти всегда цвет, часто освещение, не реже и звук, несколько реже запах, еще реже ощущения осязательные и вкусовые.

Первые полторы страницы тургеневского «Бежина луга» — подробнейшее описание освещения, его изменений с утренней зари до первой вечерней звезды.

Откроем Бунина, почти наугад. «Жаворонки пели в теплом воздухе... Весело и важно кагакали грачи... Цвели цветы в траве около линии... Спутанный меринок, пофыркивая, щипал подорожник, и дед чувствовал, как даже мерину хорошо и приволь-

¹ О сложных связях воспоминаний с воображением, свойственных художнику, свидетельствует и такой абзац Ю. Олеши: «Позже узнал, что в то время у нас был собственный выезд, имелся вороной рысак с белым пятном на лбу. Этого не помню, но легко складывающееся в воображении видение рысака охотно принимаю за воспоминание» (Юрий Олеша. Повести и рассказы. М., 1965, стр. 329).

но на весеннем корму в это ясное утро» (И. А. Бунин. Рассказ «Кастрюк». Собрание сочинений. М., 1965, т. 2, стр. 22). Основное здесь звуки. «Цветы в траве» вряд ли можно считать цветовой деталью описания — это лишь упоминание, что пейзаж оживлялся и цветами.

Другой рассказ («Антоновские яблоки». Там же, стр. 79): «Помню большой, весь золотой, подсохший и поредевший сад, помню кленовые аллеи, тонкий аромат опавшей листвы и — запаха антоновских яблок, запах меда и осенней свежести». Цвет и запахи.

У Бунина нередки и подробные описания вкусовых ощущений (см., напр., «Жизнь Арсеньева». Собр. соч. в 9 томах. М., 1966, т. 6, стр. 17 и 18), почти не встречающиеся у Паустовского.

Но найти такие комплексные, включающие четыре элемента (свет, цвет, звуки, запахи) пейзажные изображения, которые как раз и характерны для Паустовского, — у других писателей не так уж легко.

Реже у Паустовского встречаются описания осязательных ощущений и совсем редки ощущения вкусовые, которым Бунин уделяет много внимания.

Вернемся к «Ильинскому омуту».

Рассказчик полюбил Францию давно. «Сначала умозрительно, а потом вплотную, всерьез». Однако: «Свинцовое небо простиралось над головой, но цвет этого свинца был все же парижский — легкий и очень светлый». Не совсем то, что дома. В Эрменонвиле, поместье, где жил Руссо, — огромные платаны. «Казалось, они были отлиты из светлой бронзы великим мастером [...], сквозь тюлевую мглу облаков начал просачиваться розовый свет солнца». Однако вся эта роскошь природы заставляет рассказчика вспомнить «розовеющий вечер на Ильинском омуте». И писатель «начал торопиться домой, на Оку, где все было так знакомо, так мило и простодушно».

Не отказаться ли на этот раз от литературоведчески оправданного, но здесь звучащего несколько фальшиво, термина «рассказчик». Это он, писатель Константин Георгиевич Паустовский, в 1962 году, увидев с воздуха Корсику, похожую на чертополох, вспомнил чертополох на Ильинском омуте, а в Эрменонвиле вспомнил розовеющий вечер на Ильинском омуте и заторопился домой, на Оку.

«Нет! Человеку никак нельзя жить без родины, как нельзя жить без сердца». Это последняя фраза рассказа. Любовь

к Франции вызвала прилив любви к родине, к простодушью ее природы. И цвет свинца не тот, и розовеющий вечер на Ильинском омуте лучше, и похожая на чертополох Корсика заставила вспомнить чертополох на Ильинском омуте. Ради Франции, давней любви к ней, Паустовский не мог бы «отказаться даже от такой малости, как утренний шафранный луч солнца на бревенчатой стене старой избы».

Этот чисто пейзажный, бесфабульный рассказ-монолог — едва ли не самое совершенное у Паустовского изображение родной природы. Одна из важнейших его особенностей: впервые, и с большой силой, применил тут писатель такой своеобразный художественный ход: изображение прекрасного, вызвавшего любовь к нему, и отказ от любви к прекрасному ради любви к незаменимому — к пейзажу родины, пейзажу той средней полосы России, который неустанно воспевал Паустовский в годы зрелости, только изредка отрываясь от него ради Черного моря и Крыма.

«Ильинский омут» не входит пока в детское чтение. Это легко объяснить тем, что рассказ написан в 1964 году, а в следующие годы сборники Паустовского для школьников среднего и старшего возраста не выходили. Я написал об этом рассказе подробно не без агитационной цели. Думается, что «Ильинский омут» нужно включать не только в сборники Паустовского, но и в литературные хрестоматии для старших школьников. Воспитательное значение рассказа несомненно — таких вдохновенных гимнов пейзажу родины у нас не много. Широко бытует мнение, что, читая художественное произведение, школьники пропускают пейзажи. Да, случается, — если пейзажные абзацы, а тем более страницы задерживают движение увлекательного сюжета повести, романа, рассказа. Но если пейзаж сам становится сюжетом произведения, тут дело другое...



Полету Хуана Дыбета

«...Никакая Фемида не умеет так точно разбираться в вопросах справедливости, как пацаны».

А. Макаренко. «Книга для родителей»

Р

1

редко, но случается: первая книга писателя остается лучшей в его литературной биографии. Бывает, что писатель начинает с хорошей книги и каждая следующая подтверждает прочность его дарования.

Но часто в первой книге только брезжит талант, который позднее проявляется сильно, победно, приносит писателю уважение и любовь читателей. Такова литературная судьба Николая Дубова.

Он был уже опытным журналистом, драматургом, когда опубликовал в 1951 году свою первую повесть для детей «На краю земли». Зоркость писателя проявилась в понимании ребячьих интересов и потребностей, в его умении показать, как для детей наполнены событиями дни, заурядные для взрослых, в его изображении пейзажей, уже в этой книге органично связанных с сюжетом. Многие эпизоды написаны непринужденно, весело. Дети читали повесть с интересом. Взрослые ее не очень заметили.

По этой книге еще трудно было угадать, как много важного и ценного даст Дубов нашей литературе. Не только детской: повести Дубова, адресованные подросткам, очень приметное явление нашей художественной литературы в целом — недаром они печатались и в журналах для взрослых, вызывая горячий интерес, неравнодушные мысли у читателей и критиков.

В повести «На краю земли» Дубов в первый и последний раз слишком пристально помнит, что пишет для детей. Это родило некоторую скованность, рассудочность книги, прямолинейное решение дидактической задачи. Дядя Миша, молодой геолог, подружившийся с ребятами, учит их: «В самой обыкновенной деревне обыкновенные мальчики и девочки найдут множество важных дел, если научатся видеть и понимать окружающее». Мысль бесспорная. Проведена она последовательно, но подчас с излишним нажимом, который в некоторых эпизодах идет во вред художественности.

Много видевший и много знающий Николай Дубов дает в этой книге самые разнообразные познавательные сведения. Но экскурсии в область науки не всегда естественно вплетены в ткань повести, они подчас изложены языком обычным для научно-популярной литературы. Чужеродность их особенно заметна потому, что писатель выбрал не самую подходящую для нагруженной научным содержанием книги форму сказа: повествование ведет мальчик, один из героев произведения.

Место действия — Алтайский край, время действия — послевоенный год, сюжетный стержень — поход ребят в горы с молодым геологом дядей Мишей, которого ребята сначала приняли за диверсанта, и приключения колхозных подростков — трех мальчиков и девочки. Дядя Миша, чтобы научить ребят видеть и понимать, берет их с собой в экспедицию. И в пути сообщает им много полезных знаний.

«Если материалы подвергать толчкам или напряжению и особенно если толчки идут в такт, через определенные промежутки времени, в материале происходят наружно незаметные, но весьма опасные изменения: он устает. Когда солдаты, идя по мосту, отбивали шаг, они вызывали ритмическое колебание моста; эти правильные колебания быстро утомили материал, из которого был построен мост, и он разрушился» (т. 1, стр. 316)¹.

Это сообщение, как и другие, подобные ему, уместно в повести по содержанию и не вполне удачно по характеру изложе-

¹ Цитаты в статье по изданию: Николай Дубов. Собрание сочинений в 3-х т. М., 1970—1971.

ния. Могло случиться, что молодой геолог разговаривал с детьми словами, фразами, близкими к стилю учебника. Но очень трудно поверить, чтобы их мог так воспроизвести мальчик-летописец, не упустив ни «промежутков времени», ни «ритмических колебаний». Рассказчик оказывается условностью — и не только в этом эпизоде.

А о приключениях, геологических находках и небольших открытиях экспедиции рассказано интересно и просто.

За проведенное с пользой время следует награда: сельсовет премирует пионерскую организацию радиоприемником — первым в деревне — «за поход с научной целью».

Потом герои повести помогают в уборке урожая, в организации клуба, радиофикации деревни. В каждом полезном начинании подростки деятельно поддерживают родители, и сельсовет, и учителя, и руководитель комсомольцев. Он играет во второй половине повести такую же роль в поисках интересных детям и нужных колхозу дел, как дядя Миша — в первой. В рабочем соревновании по уборке урожая мирятся две враждовавшие группы ребят. Взрослые колхозники трудятся дружно и радостно, уделяют много времени общественной работе.

Вспомним время действия: еще не изжиты беды войны, в колхозах был и труд тяжелый — не хватало людей — и жизнь не очень сытная. Это в повести не чувствуется, хотя, конечно, отражалось на быте детей, героев Дубова. Писателю, очевидно, казалось тогда, что для подростков надо писать облегченно.

Не с чем бороться, ничего не надо завоевывать или добиваться — все дается легко и быстро. А значит, и нет обстоятельств, в которых вырабатываются, крепнут характеры. Ребята какими приходят в повесть — Генька, фантазер с задатками жоака, Пашка, увлеченный техникой, рассказчик Колька с литературными склонностями, Катя с ее любовью к животным, — такими и покидают ее. Способности каждого находят применение — взрослые заботливо учат ребят, как совместить их увлечения с пользой общему колхозному делу.

По первой повести Дубова мы познакомились с одаренным писателем, который умеет непридуманно войти в круг детей, знает склад их мышления, характер интересов. Но тут еще нет изображения сложности душевного мира детей и подростков, острых нравственных коллизий, в которых куется моральный облик юных героев произведения и обнаруживается облик взрослых, — иначе говоря, нет того, что определяет писательскую индивидуальность Дубова, напряжение сюжетов его повестей.

Писатель рос быстро. Уже в следующем году появляется вторая его повесть для детей — «Огни на реке» (1952). В ней много общего с первой, но без ее шероховатостей. Общее — в умении изображать каждодневную жизнь детей, события, вовсе или почти неприметные для взрослых, но очень важные и глубоко эмоциональные для ребят, — события, которые расширяют их представление о мире, об окружающих людях, о природе. Пейзажи Дубов пишет любовно и умело — они не статичны и не трафаретны, не вдвинуты в повествование между эпизодами, а определяют колорит рассказа и отчасти характер действия. Не было бы повести «На краю земли» без алтайских пейзажей, без гор и долин, по которым идет экспедиция ребят с дядей Мишей во главе. Не было бы и «Огней на реке» без Днепра, «Мальчика у моря» и «Беглеца» без моря. Водные пространства занимают в поэтике Дубова примерно такое же место, как ночное небо и грозы у Паустовского.

Костя живет в Киеве, но он, мальчик городской, гораздо лучше знает марки автомобилей, чем жизнь реки. Мать уезжает в командировку и на это время отправляет мальчика к своему брату, бакенщику на Днестре.

Первое путешествие на большом пароходе, и притом самостоятельное, без маминого присмотра! Конечно, Костя прежде всего знакомится с пароходом. Помощник капитана поднимается с ним на мостик, объясняет действие руля. Но Костя, по ласково-ироническому определению лейтенанта, «подкованный товарищ». Он уже пережил в воображении все приключения моряков, о которых читал, все бури и кораблекрушения, а речному пароходу, оказывается, даже компас не нужен. Костя разочарован и проникается некоторым пренебрежением к речникам: что за плавание без компаса, без ураганов и опасностей!

Познавательные сведения в этой повести даны не во вставных лекциях, а в живых диалогах, связанных с действием. И это — свидетельство окрепшего мастерства писателя: о реке и обо всем, что связано с ней, читатель узнает ничуть не меньше, чем о горах Алтая в повести «На краю земли», а запомнит лучше: познавательный материал здесь органично вошел в ткань повествования.

Больших радостей от жизни у дяди-бакенщика Костя не ждет — «разве только покупается всласть да половит рыбу». Дружить будет не с кем — вот беда. У дяди только дочка, а на

девчонок Костя, разумеется, смотрит свысока. Но веселая, расторопная Нюра, которая ведет хозяйство отца (ее мать умерла), быстро и неприметно сбивает спесь с городского мальчишка, маленького сына, который не умеет даже картошку почистить. И мальчишки, школьные товарищи Нюры, дружат с ней без всякого высокомерия. Да и откуда ему взяться, если Нюра, справляясь со своей женской работой по хозяйству, в мальчишечьих делах не отстает от товарищей.

Как и в повести «На краю земли», образуется компания из трех мальчишек и одной девочки. И, как в той повести, автор заботится, чтобы его герои не прожигали жизнь, а совмещали игру с делом. Косте приходится убедиться: ничто не дается без умения, без навыка. Нюра не только картошку чистит, она учит Костю грести, смолить лодку, дядя и мальчишки учат его ловить рыбу.

Костя берется обтесать топором кол для вехи — чего уж, кажется, проще. А на самом деле нужна немалая сноровка. Точно, вкусно рассказывает и показывает Косте его дядя-бакенщик, как работать топором. Вспоминается блистательное умение Бориса Житкова так писать о ремеслах, чтобы у читателей пробудилось стремление самим приняться за работу. Оказывается, это увлекательно, радостно — ловко орудовать топором.

Но речь в повести идет не только о знаниях, которые пригодятся всякому человеку, независимо от профессии. Подростки, Нюрины товарищи по школе, увлечены систематическим трудом в избранной области — трудом, который требует и специальных знаний, и сообразительности, и умелых рук.

Миша, Нюрин товарищ по школе, — страстный радиотехник, и ему даже позволяют дежурить на местном радиоузле. Тимофей — мичуринец, он проводит серьезные опыты с гибридными сортами арбузов и груш.

Пожалуй, Тимофей и его младший братишка — самые отчетливые образы в повести. В рассудительности и упрямстве Тимофея, в его медлительности, нелюбви к лишним словам и лишним движениям, которую товарищи иногда принимают за лень, проступает уже почти сложившийся характер. Читатель видит, что увлечение мальчика будет крепнуть и, очевидно, перейдет в профессию. Он рано нашел свое призвание.

Такие характеры — упрямые, целеустремленные — привлекают Дубова. Писатель дает своего рода удвоение образа: «Следом за Тимофеем, оглядываясь по сторонам, неторопливо ковыляет второй, маленький Тимофей — толстый мальчуган лет пя-

ти». Егорка упорен в стремлении к цели и решительно оберегает свою самостоятельность. Он медлителен, упрям и вдумчив.

Нужно Егорке пробраться к дому бакенщика. Путь лежит через овраг:

«Прорезанные водой подмывы ступеньками сбегают вниз. Они почти в Егоркин рост, и, для того чтобы взобраться на каждую такую ступеньку, Егорка сносит комья глины в кучку, становится на нее, ложится на ступеньку животом, забрасывает погу и, взобравшись, снова собирает комья глины, чтобы преодолеть следующий барьер. Он уже взмок, весь перепачкался глиной, но упрямо лезет вверх.

— Егорка, ты куда? Давай я тебе помогу! — кричит Костя.

Егорка поднимает голову, пыхтя и отдуваясь смотрит на Костю, но долго не отвечает.

— Я сам! — произносит он наконец и опять принимается за работу».

Виден характер? Ну конечно. И дальше:

«Он внимательно и неторопливо оглядывает все вокруг и слушает, но в то же время в нем непрерывно идет напряженная мыслительная работа. Силясь додумать или понять что-либо, занимающее его, он перестает есть, даже затаивает дыхание, словно боится вспугнуть ускользающую мысль. Если в такую минуту его спрашивают о чем-нибудь, он выпучивает глаза и, не понимая, переспрашивает:

— Кого?» (т. 1, стр. 81—82).

Зорко подмечает Дубов индивидуальность, черты будущего характера пятилетних людей, и следит, как они развиваются с возрастом (Егорка, Тимофей).

Тимофей и Миша — люди с уже определившимися увлечениями, но они примеряются к разным профессиям, в том числе и к военной. Тимофей, как всегда, определенен:

«Набывчившись, словно продолжая с кем-то разговор, упрямо говорит:

— Ну, а я в танкисты. Батько же у меня — танкист. Вот и я тоже, — и снова умолкает».

А порывистой, все успевающей, во всяком деле ловкой Нюре неясно, какую судьбу избрать: «А я буду... Я даже не знаю, кем я буду. Мне всего хочется! И геологом, и инженером, и ученым... Только, наверно, лучше всего — летчиком! Да? Я и сейчас, бывает, зажмурюсь, и кажется, что уже лечу [...]. Ну и что же, что девушек не берут? А я добыю! Я прямо в Москву

поеду, а добыюсь, вот увидите! — Большие глаза ее сверкают таким сердитым голубым огнем, что не остается никаких сомнений в том, что она добьется» (т. 1, стр. 59—60).

И Нюре, хоть это совсем другой характер, свойственна та же привлекательная для Дубова черта упрямой решительности.

Главный герой повести, Костя, мечтает о профессии моряка. Но у него это еще совсем несерьезно — просто фантастические вариации на сюжеты прочитанных книг. И такие мальчики — фантазеры, не слишком волевые, с еще не определившимися склонностями и вовсе не выработанным характером, пока еще очень легкомысленные — интересны Дубову, хотя и не очень близки ему.

«Костя действительно знал и умел делать множество вещей и про себя этим гордился. Он знал всех знаменитых киноактеров, знал поименно почти всех мастеров спорта [...] он наизусть знал все марки автомашин — советские и иностранные; сделал сам аквариум, а если рыбки в нем подошли, то виновата хлорированная водопроводная вода, а не он; а когда он собирал марки, так у него были такие, что даже из девятого класса приходили с ним меняться. Лучше его в пятом «Б» никто не умеет плавать кролем, а «ласточка» получается лучше только у его друга Федора» (т. 1, стр. 75).

Но почему-то все эти познания и умения не утешают Костю, когда на вопрос учительницы Нюриной школы — мичуринец он или юный техник, приходится ответить, что он «просто так». Его обидело ироническое прощание учительницы: «До свидания, Костя-Просто-Так!» До вечера мальчик мрачно ищет свое призвание, но оно так и не отыскивается. Вспоминает Костя, что почти все ребята и в его школе увлекаются каким-то делом — строят машину или возятся с животными или ездят в экспедиции. «Узнав о чем-либо новом увлечении, Костя загорался тем же, но быстро остывал и бросал ради нового занятия, чтобы без сожаления оставить вскоре и его ради третьего. Все его захватывало, но ненадолго, и проходило бесследно» (т. 1, стр. 76).

А вскоре Косте приходится отказаться от высокомерного презрения к реке и речным пароходам. Он еще по дороге из Киева поучал девочек: «Здесь никаких бурь не бывает, безопасно, как в ванне, а на море — как грянет шторм, только держись...»

Но грянул шторм на реке, и Косте пришлось держаться...

Этому посвящен центральный эпизод повести. Мы тут впер-

вые знакомимся с даром писателя создавать напряженные драматические ситуации, в которых проявляется моральный облик героя. Решение в трудных обстоятельствах, когда подростку надо сделать выбор между собственной безопасностью и самоотверженным поступком, раскрывает его нравственные и волевые задатки, раскрывает не только читателям, но и самому герою. Выбор решения в таких обстоятельствах обычно оказывает нешуточное влияние на будущее человека.

Ночью разыгралась буря. Ураган врывается в домик бакенщика сквозь раскрытую дверь, выбивает стекла, сметает все со стола. Костя дома один: дядя на реке, Нюра ночует у бабушки в деревне.

Костя пробивается сквозь плотную стену ветра к реке. Грохочет гроза. «Ему хочется куда-нибудь убежать, спрятаться, укрыться с головой, чтобы ничего не видеть и не слышать. Но сейчас же Косте становится стыдно. Он, Костя Голованов, струсил! А может, с дядей Ефимом что случилось и ему надо помочь?» Этот первый приступ страха Костя преодолевает, возвращается в домик, прибирает все сметенное ураганом. Возвращается дядя. Ему сильно помяло бревном руку. Но это не главная беда: погас бакен в самом опасном месте, а через три часа должен пройти пассажирский пароход.

Тут склонность Кости фантазировать оказалась стимулом к действию. Представляется ему, как спокойно спят пассажиры, а пароход ускоряет бег, «и вдруг с лязгом и громом все летит на палубу, в пробитое днище вламывается позеленевшая, осклизлая скала, хлещет вода [...], кричат сброшенные с коек пассажиры, и дальше начинается такое страшное, что Костя едва не вскакивает с места, чтобы куда-нибудь бежать, звать на помощь...» (стр. 96). Но звать некого, а у дяди повреждена рука и кто же ему может помочь, кроме Кости.

Не снижая напряжения, но неторопливо, подробно, чтобы читатель почувствовал, как трудно, как опасно было, ведет рассказ Дубов. Отправляется Костя с дядей к реке, садится в лодку, а дядя ведет бечевой.

«Только теперь Костя начинает понимать, на что он вызвался [...]. Весла дергает, бьет волной, они то загребают пустоту, то по самые вальки зарываются в воду, мокрые вальки скользят, бьются в руках, как живые, норовят стукнуть Костю в грудь, в колени, сбросить с банки и вырваться на свободу. Сцепив зубы, Костя борется с ними изо всех сил, но силы слабеют, он на-

чинает задыхаться, а волны становятся крупнее, весла все упрямее рвутся из рук.

И откуда-то снизу по Косте идет ледяная волна неудержимого, отчаянного страха, от которого спирает дыхание и все тело немеет [...]. Судорожно напрягаясь, Костя бьет по воде все чаще и торопливее».

Мальчика охватывает жгучий стыд. По щекам текут злые слезы. «От этих слез оцепенение слабеет и Костя начинает принаравливать взмахи к качке, весла не так суматошно и бестолково бьют по воде и уже не так рвутся из рук» (стр. 100).

Костя преодолел страх в час опасности — это важная для его будущего победа. А помогло ему справиться с собой то, что не оставалось времени и душевных сил предаваться боязни: все, что могли дать его тело и воля, было отдано физическому напряжению — удержать лодку, справиться с вырвавшимися из рук веслами. Подобный эпизод был у С. Григорьева в рассказе «Красный бакен». Совпадение, конечно, случайное — оно легко объясняется психологической достоверностью ситуации. Ведь как раз поглощение всех моральных и физических сил тяжестью борьбы помогает в час опасности преодолеть страх — не только детям, подчас и взрослым.

...Добрались до бакена, оказалось, что его разбило, и пришлось под проливным дождем, борясь с волнами и ветром, долгие часы ждать в лодке парохода, чтобы поднять красный фог-парь.

Радостны были дни, которые еще оставалось провести Косте в домике бакенщика. «Миша и Тимофей с уважением смотрят на его синяки. Костя небрежно насвистывает — он наслаждается славой». По-инному — с уважительной лаской — смотрит на него и дядя. Но главное, конечно, что сам Костя к себе относится иначе. Не беда, что он еще не выбрал профессии, зато в трудную и опасную ночь не ударил в грязь лицом. «[...] Тимофей и Миша уходят по своим делам. Ну что ж, у него тоже есть свое! [...] Косте уже не кажется скучным зажигать и гасить огни на реке, быть сторожем реки. Вернее, он чувствует себя не сторожем, а хозяином». Каждый день он ездит с дядей зажигать бакены и никогда, ничто не доставляло ему столько удовольствия и радости.

Он почувствовал, хотя и не попял еще, что «настоящую радость приносит человеку только такой труд, который нужен и полезен другим людям».

Этот дидактический вывод не кажется обязательным: доста-

точно сильно и ясно изобразил Дубов в драматическом эпизоде нравственный смысл поступков Кости, значение их для выработки характера.

Отличие «Огней на реке» от первой повести — в большей изобразительности (недаром повесть экранизирована), в более уверенной зарисовке индивидуальности детей. Борьба, которую выдержал Костя с самими собой и со стихией, преодолевая страх и справляясь с веслами, создает сюжетное и психологическое напряжение, которого не хватало повести «На краю земли».

3

В 1955 году в журнале «Новый мир» и в следующем году в Детгизе была опубликована повесть Дубова «Сирота».

Четыре года, отделяющие «Сироту» от «Огней на реке», очевидно, были временем глубокой и плодотворной внутренней работы писателя.

«Сирота» — следующая ступень в творческом подъеме Дубова, а смелый взлет. Повесть сразу завоевала любовь юных и взрослых читателей, принесла писателю широкую известность.

«Сирота» увлекает подростков — ровесников героя напряженностью действия, она возбуждает их мысль, неизбежно требует сопоставления поступков героя со своими, заставляет задуматься над тем, что такое нравственность и благородство поведения.

Писатель нашел художественные средства, нужные, чтобы, ничего не упрощая, раскрыть глубинные мотивы поступков своих героев — и детей и взрослых. Он нашел ту меру детализации в разработке психологических ситуаций, за пределами которой произведение уже оказалось бы доступным только сложившимся людям, с достаточно богатым жизненным и душевным опытом.

Однако взрослых события повести волнуют не меньше, чем подростков. И психологическое содержание «Сироты» оказывается значительным для взрослых по тем же причинам, что для детей, но как бы зеркальным: «Сирота» заставляет нас пристальнее вдуматься в мотивы поступков детей, глубже понять психологию, свойственную возрасту героев, внимательнее разобраться в том, что хорошо и что плохо в воспитании детей, во взаимоотношениях с ними.

«Сирота» — история горячих и холодных сердец, благородств-

ва и подлости, история мальчика с сердитыми глазами, бескомпромиссно требовавшего от жизни, от людей справедливости и честности.

Отец Лешки погиб на войне, потом умерла мать. Со дня ее смерти и начинается повесть — начинается злоключениями Лешки, ученика пятого класса. Еще не похоронили мать, а дальний родственник, дядя Троша, которого мальчик про себя называет «Жабой», ходит по Лешкиному дому, незаметно щупает вещи. Чтобы хапнуть вещички и домик, дяде Троше придется взять на себя заботу о Лешке. Ну что ж, пусть живет в кухне... Облик дяди, работающего в какой-то столовой, отчетливо проступает с первых же страниц. Он лицемер и вор — это Лешка быстро распознал.

«Раза три приходили мамини сослуживицы. Они расспрашивали, как Лешке живется, не обижают ли его дядя и тетя, помнит ли он маму, и при этом плакали. В кухню выходил дядя Троша, гладил Лешку по голове, говорил, что он из этого шпингалета сделает человека, и ждал, пока они уйдут. Сослуживицы ходить перестали» (т. 2, стр. 9).

В шести строках изображено здесь положение драматичное — оно обыденно и безысходно. В самом деле, чем могли помочь мамини сослуживицы? Откуда им знать, что дядя Троша проходимец и Лешке у него очень плохо? По виду все благополучно, навязываться неудобно, ну и перестали ходить. Винить их не в чем.

Но скоро подобная ситуация повторяется — и на этот раз виноватые есть.

Дядя Троша, часто менявший места работы и где-то чуть не попавший на своих воровских проделках, решает уехать из Ростова. Лешка расставаться с родным городом, со своей школой не хочет и по совету Митьки, закадычного друга, решает попроситься в детдом.

«— Кто тебя послал? Бумажка у тебя есть?»

— Никто. Я сам.

— А-а, сам! Так дело не пойдет. Мы без направления не принимаем. Вот если тебя горono пришет — другой разговор. А теперь — дуй отсюда!» (стр. 16).

Пошли Лешка с Митькой в горono.

«А где ты живешь, с кем?.. С дядей и тетей? Зачем же тебе в детдом? В детдом берут тех, у кого нет родных. А у тебя есть. Тебя кормят, одевают, ты учишься. Чего же тебе еще?»

Формально все правильно. «А если у него дядька сво-

лочь?» — вмешался Митька. Нет, инспектор не формалист: «Ну, хорошо,— устало вздохнула она [...] — Мы проверим».

И, вопреки предположениям Лешки, не обманула, пришла. Сказала мальчику, чтобы он не беспокоился — она человек опытный. Но поговорил с ней дядя Троша сладким голосом, и оказалось, что напрасно мальчик с волнением поджидал ее на улице:

«— Вот видишь, как нехорошо вводить людей в заблуждение. Из-за тебя я потеряла целый час, который могла посвятить другому. Стыдись!.. Твои дядя и тетя — прекрасные люди, и многие дети могут позавидовать условиям, в которых ты находишься» (т. 2, стр. 17—18).

Велико значение этого эпизода для формирования Лешкиного отношения к людям: он перестает верить взрослым. Лешка увидел, как легко лицемер и жулик обвел вокруг пальца «опытного человека». А мы, читатели, догадываемся: инспектора горно вполне устраивало быть обманутой — можно поставить галочку, жалоба проверена, а разбираться в подлинных обстоятельствах жизни мальчика ей неинтересно да и недосуг. Казенная душа проступает в тех ватных словах, которыми она стыдила Лешку.

Гневную борьбу с равнодушием к детской беде ведет Дубов своей повестью. Эта борьба станет одной из самых важных тем его творчества и в следующих книгах. Дубов беспощаден ко всем, кто калечит душу малыша, и с любовью изображает людей, которые его душу берегут и заживляют нанесенные ей раны.

А калечат Лешкину душу еще долго. Дядя мотается из города в город в поисках выгодного места. Наконец, обосновался около Батуми, хозяйничает в пивном ларьке, наживаясь на том, что кружки не доливают и сдачу забывает отдавать. И Лешку он приспособил к делу — заменять его, когда надо уйти. Муторно Лешке от дядиных проделок. И, оставаясь в ларьке, он мстит дяде тем, что кружки паливает с верхом и сдачу дает до копейки. «Что, съел, Жабя? Ага!»

На этом преступлении — давать сдачу — и поймал его дядя. В бешенстве избил Лешку. «Боли он не чувствовал — его трясла гущая, переносимая ненависть». Выбежав, он швырнул камень в дядю, но попал в бутылки с водкой и бросился прочь, вскочил в товарный поезд. Дальше на стр. 28 читаем:

«Так Лешка задним числом, после того как сделал это, решил бежать, и в этом смысле он ничем не отличался от многих

взрослых, которые зачастую поступают так же — придумывают объяснение своим поступкам после того, как они совершены».

Вот как обращается теперь Дубов к своим юным читателям — совершенно всерьез, с тем доверием, которое позволяет признаться, что и поступки взрослых бывают импульсивны, не всегда строго обоснованы. Иных воспитателей заставит поморщиться такая откровенность. А она характерна для этой повести — и для всех, написанных Дубовым позже. Писатель словно сломал внутренний барьер, часто мешавший детским писателям раскрывать подросткам психику взрослых с той же искренностью, полнотой, что и психику ровесников читателей. Поэтому так убедительны добрые и умные побуждения взрослых в повестях Дубова, что он не скрывает и поступков злых, глупых или бездушных. Здесь это пока дано только общей фразой, правда акцентированной, так как она заключает главу. Дальше мы увидим, как Дубов раскрывает мотивы поступков и взрослых и детей в сюжетно или психологически острых ситуациях. Писатель показывает, что поступок — следствие не только обстоятельств минуты или часа. Он обусловлен свойствами натуры, характером и биографией.

До бегства Лешке пришлось жить в среде отвратительной. Но выпущенный подчиниться Жабе, он не стал жабенком. Была в его натуре, очевидно, крепкая основа порядочности — заложенная матерью, укрепленная памятью о героической гибели отца, поддержанная дружбой с Митькой, чью трудную и честную жизнь он хорошо знал.

На первый взгляд парадоксально: равнодушие окружающих оказывается иной раз для души подростка опаснее их самых неприглядных поступков. Казенное отношение или слепота инспектора, не увидевшего, что Лешке необходимо вырваться из дома Жабы, родило в нем недоверие к взрослым, и оно долго осложняло его жизнь. А гнусные поступки дяди вызвали противодействие мальчика, возбудили и навсегда укрепили в нем ненависть к нечестности и лицемерию, ненависть, формирующую характер, жизненные принципы. Это тоже стойкая идея Дубова: зло у чистых натур рождает отпор, а перед равнодушным человеком, особенно малыш, беспомощен.

Взрослый может пройти мимо голодного бесприютного мальчика, скользнув незамечающим взглядом по его съезжившейся фигурке, и отмахнуться, если тот попросит помощи. Есть и такие люди. Но чаще дадут ему немного денег или еды — это очень обычно. Реже встречный потратит силы и время, чтобы

узнать судьбу мальчика, позаботиться о нем. И очень немногие захотят и сумеют присмотреться к голодной, съезжившейся душе мальчика и попытаются распрямить ее, насытить дружелюбием.

Одно из важных художественных (и воспитательных!) достоинств повести Дубова в том и заключается, что изображены все характерные типы отношения взрослых к детям — от мерзкой Жабы до воспитательницы по призванию, угадывающей еле приметные душевные движения ребят и умеющей направлять их.

Главная психологическая сложность жизни Лешки после побега — боязнь еще раз встретиться с тем равнодушным непониманием подлинных обстоятельств, которое проявила деятельница гороно, боязнь, что его заставят вернуться к Жабе и покарают за разбитые камнем бутылки водки. Он прячется, молчит, убегает всякий раз, когда его спрашивают — где и с кем ты жил. Очень добродушный милиционер снимает Лешку со ступенек поезда в Батуми и хочет отправить его в Детприемник. «Где живешь? — Лешка молчал [...] — Бояться не надо. Все проверим, все узнаем, все правильно будет». Но проверок-то после опыта с инспектором гороно Леша и боится, — не верит, что все правильно будет. Он убегает.

Бродит по улицам Батуми, нестерпимо есть хочется. Попросил у прохожего: «Дяденька, дай мне на покушать! Я есть хочу...» Прохожий не только рубль дал — расспросил, узнал, что отец погиб на войне, и стал писать записку в горком комсомола, чтоб помогли ему жить по-настоящему, человеком стать. «Документов у тебя, конечно, никаких? Ничего, найдем, проверим...» Опять — проверим! И Лешка бросился бежать. Не проверка ему нужна, а доверие — ведь ему правда очень плохо.

Стемнело, дождь, холодно. Лешке стало нестерпимо жаль себя: «Он убежал, теперь оставалось только пропадать. Вот так, наверно, и начинают пропадать».

Плачущий мальчик, прикорнувший поздним вечером на мокром крыльце, — не самая обычная деталь городского пейзажа. Подошел к Лешке моряк, как мы потом узнаем, помощник капитана теплохода, Алексей Ерофеевич. Страшных вопросов он не задавал, повел Лешку на корабль, накормил, уложил спать.

Почему из всех встречных именно он это сделал?

«Сирота» — густо населенная повесть. И в этой населенности, в характеристиках людей, встречающихся на трудном

Лешкином пути, есть строгая система. Дубов не ограничивается тем, чтобы показать отношение взрослого к детям, он исследует психологические мотивы того или иного отношения, ищет их корни в биографии, характере, свойствах натуры человека.

Отношение к детям для писателя критерий внутренней ценности или убожества человека. Этот угол зрения — черта своеобразия повести, и она убедительна: отношение к детям действительно лакмусовая бумажка для определения глубинных свойств души. Если не всегда, то, во всяком случае, достаточно часто.

Алексея Ерофеевича сослуживцы считали суховатым и даже бесчувственным. На самом деле он был человеком сдержанным. Отец его, тоже моряк, не раз говорил: «Смотреть на человека в расстегнутой одежде противно, моральная расстегнутость еще противнее. Уважай себя и других, застегивай пуговицы [...]. Маленький Алеша старательно застегивался. Из подражания выросла привычка, привычка стала чертой характера».

Во время войны Алексея Ерофеевича, раненного, эвакуировали из осажденного Ленинграда, а вместе с ним истощенных в блокаде детей. «Алексей Ерофеевич смотрел на провалившиеся глаза, на съжившиеся в кулачок лица маленьких старичков и почувствовал, как его затрясло» (стр. 39—40). Впечатление оказалось потрясающим. С тех пор невозмутимый и спокойный во всех случаях жизни моряк испытывал тревогу и смутение, когда ему случалось сталкиваться на берегу с бездомными, безпризорными детьми.

Характеризован человек, и ясны мотивы его отношения к Лешке. Так всякий раз, когда мы встречаем на страницах «Сироты» людей, влияющих на судьбу мальчика.

Собираясь Алексей Ерофеевич отправить утром Лешку в управление порта, добиться, чтобы комсомольцы его устроили. Но Лешка исчез. Он спрятался на теплоходе, потому что «не хотел никаких перемен и устал переживать».

Два дня на теплоходе были самыми счастливыми в жизни Лешки. Ничего особенного не произошло: просто к нему вернулось детство, да еще в волшебной обстановке теплохода, моря, настоящей качки. Вернулось детство потому, что тут никого не надо бояться, все к нему доброжелательно и ни о чем не спрашивают.

Уже в первых повестях Дубова мы видели, с какой приметливостью, с каким увлечением умеет он рассказывать о простых детских радостях, о наполненности ребячьего дня, всегда при-

бавляющего что-то новое, жадно схватываемое, к познанию мира и людей.

...В приморском промышленном городе устраивает Алексей Ерофеевич Лешку в детский дом. Теперь мальчику надо решать — бежать или прежде осмотреться. Не хочется Лешке беспризорной жизни. Но неизбежные вопросы задает ему и Людмила Сергеевна, директор детдома. «Убежишь?» — спрашивает Людмила Сергеевна. Лешка молчал. — Как хочешь. Никто тебя силком держать не станет [...]. Только не торопись — убежать всегда успеешь».

Бродит Лешка у моря — и неожиданное приключение: он спасает тощего мальчика, своего ровесника. Драматизма в этом эпизоде нет — Витька очень легко и спокойно относится к тому, что едва не утонул и, в сущности, чудом спасся благодаря Лешке. И Лешка подвига не совершил — надо было только руку протянуть.

Дубов прерывает рассказ о Лешке, чтобы познакомить нас с Виктором, человеком совсем другого склада. Усложняется сюжет, готовится почва для серьезных психологических конфликтов.

Любознательный, неуемный, с быстрым и живым умом, Витя легкомыслен и совсем не умеет задумываться над последствиями своих поступков. С раннего детства у него неприятности со взрослыми. Он расковырял, например, заводной автомобиль, и ему попало. «Это было несправедливо: автомобиль-то купили, чтобы он, Витька, получил удовольствие — он и получил его, расковыряв машину [...]. Таких историй за Витькой числилось множество».

Были у него истории и похуже, но Витька легко себя оправдывал тем, что «виноват был не он, а его характер».

Что-то знакомое находит читатель повестей Дубова в образе Витьки. И вспоминает — это глубокая и последовательная разработка черт характера, фрагментарно намеченных в образе Кости из «Огней на реке».

Как-то в школе Витька нагрубил в классе учительнице — Людмиле Сергеевне, той самой, которая потом стала директором детдома. Этот эпизод — одна из сюжетных и психологических кульминаций повести.

«— Немедленно уходи из класса и без отца не возвращайся!»

— Никуда я не пойду. А скажу отцу, так сами жалеть будете.

— Ты мне грозишь? — Людмила Сергеевна схватила журнал и почти выбежала» (стр. 71).

Витька чувствовал себя героем, но товарищи нашли, что он поступил «по-свински», и высмеяли мальчика.

Дело в том, что отец Витьки — секретарь горкома «и главное его в городе нету никого [...] Понемногу Витька начал считать, что они — отец, а значит, и он — не такие, как другие, все должны их слушаться и бояться».

И, смотрите-ка, Витька не вовсе оказался неправ. Директор школы уговаривает Людмилу Сергеевну замять происшествие, а Витьке делает ласковый выговор, чуть ли не извиняющимся тоном: «Папе, конечно, некогда ходить... А ты скажешь маме, чтобы она зашла...»

Но Людмила Сергеевна ничего не собирается смазывать: «Вы подумайте, что из этого мальчишки дальше будет! Это же погибший человек!.. — говорит она директору. — [...] Или вызывайте родителей Гущина, или я немедленно подам заявление об уходе. И пусть меня вызывают куда угодно...»

Витька этот разговор подслушал, и «погибший человек» его обозлил. Всего только. Задуматься не заставил.

Отец, узнав об этой истории, первый раз в жизни хлестнул Витьку ремнем, а выслушав подробности о том, как позорил его сын, свалился в тяжелом сердечном припадке. И, еще не оправившись, потребовал, чтобы Витька извинился перед учительницей, да не наедине, а при всем классе.

В напряженном написанном эпизоде показал здесь Дубов, как свойственная почти всем детям гордость своими родителями, их работой может перейти в зазнайство, в ощущение своего превосходства — «за его отцом приезжает машина, а за отцами других мальчиков — нет». Читатели Витькиного склада тут увидят, к чему приводит их вера в безнаказанность, обеспеченную общественным положением отца, а иных воспитателей Дубов заставит подумать, как они укрепляют это зазнайство своей робостью.

Но Витька оказывается все же привлекательным парнем. Его фантастические затеи (например, попытка запустить на Луну ракету, начиненную старой фотопленкой), живость характера, неумная, хотя и поверхностная любознательность, добрые, хотя и не стойкие побуждения (он собирается с помощью отца избавить Лешку от всех бед) — все это объясняет, почему подружился с ним Лешка.

Дубов любит в своих повестях сводить детей с очень разными

ми зачатками характера, умеет показать и противоречивость характера подростка, которую чаще писатели подмечают у взрослых героев.

Повесть многопланна. Один из ее лейтмотивов — утверждение самобытности ребячьих индивидуальностей и показ вреда их нивелировки воспитателями, вреда косности педагогического мышления.

Характеры и детей и взрослых отчетливо проявляются в драматических ситуациях. Но повесть не перенасыщена конфликтами. Индивидуальность героев обозначается в повседневности — в работе, играх, разговорах, небольших приключениях или происшествиях. Повседневность — воздух повествования Дубова, атмосфера его, в которой то проясняется небо, то собираются тучи. В повседневности определяются позиции, которые займут герои в грозные дни, эти позиции подготовлены изображением их поведения в тихую погоду.

Переполох, вызванный взрывом Витькиной ракеты, обернулся для Лешки новой несправедливостью. Витю обругали мать и домработница, а Лешу турнули — пусть идет туда, откуда пришел. Им нет дела, откуда он пришел и есть ли ему куда идти. И они ведь не знают, что Лешка спас жизнь Вити. Впрочем, кажется, и Витя уже почти позабыл об этом, может быть, и Леша не вспоминает. Но читатели помнят, они остро ощущают горечь Лешкиного вывода: «Рассчитывать теперь на заступничество Витькиного отца не приходилось».

Дорогу к детдому Лешка забыл. Снова он одиноко бродит по улицам. А Людмила Сергеевна, только к вечеру обнаружив, что Лешка удрал, волнуется, корит себя. Недаром ведь она опасалась директорства в детдome — «они же на мне верхом ездить будут!» Ее кандидатуру предложил Витин отец, секретарь горкома, и сказал, что характера у нее хватит, — в этом он был уверен после школьной истории с Витькой.

Да, мы позже убедимся, что решительности у нее хватает, но проявляется она чаще не в общении с детьми, а в защите их от вредных влияний, от самых разных опасностей, которые несут детским душам ошибки или карьерные соображения воспитателей.

Отношение Людмилы Сергеевны к порученным ей детям ясно обнаруживается в часы ее тревоги за Лешку:

«Ей представилось, как Лешка валяется на заплыванном вокзальном полу среди окурков или как бьют его спекулянты на базаре, где он, вконец оголодавший, и украл-то, быть может,

всего-навсего жалкую морковку... А если утонул? Или попал под машину? [...] Ждать и надеяться было бессмысленно, но она все-таки надеялась и ждала. Воображала всякие ужасы, приключившиеся с Горбачевым, и ругательски ругала себя за это. Решала уходить и все-таки не уходила».

К ночи Лешка нашел детдом.

«Сердце Людмилы Сергеевны дрогнуло и заколотилось.

— Иди сюда, — сдерживая себя, позвала она.

Но когда Лешка вошел и бычком посмотрел на нее, она, измученная усталостью и всеми придуманными несчастьями, не выдержала и расплакалась. Лешка с недоумением смотрел на Людмилу Сергеевну. Директорша должна была ругать его, грозить, наказывать, а эта плакала совсем как мама, когда Лешка убежал надолго, не сказавшись, и потом приходил домой. При этом воспоминании в горле у Лешки появился и застрял твердый комок.

— Ну где... Где ты бродил, мучитель? — спросила Людмила Сергеевна и запрокинула рукой его лицо. — Вон ведь — весь как ледышка...» (стр. 91).

Они вместе поплакали, вместе поели, и оттаял Лешка — о всех своих злоключениях рассказал.

Самое характерное в этом эпизоде — *материнское* отношение директора детдома к Лешке. И на протяжении повести мы убедимся, что так она относится ко всем порученным ей детям — это стиль ее воспитательной работы, требующий, конечно, большого душевного дара и полной самоотдачи.

В нашей литературе есть превосходные образы воспитателей детей, изломанных ранними невзгодами. Макаренко, такой, каким мы его знаем по «Педагогической поэме», воздействует на порученных ему подростков своей волевой целеустремленностью и блестящими педагогическими находками; Викпиксор, герой повести Белых и Пантелеева «Республика Шкид», покорявший сердца пацанов своим человеческим обаянием и гибкостью средств воспитательного воздействия; помним мы и героя педагогической трилогии Ф. Вигдоровой — Карабанова, ученика Макаренко, талантливо развивавшего его методы в тридцатых годах и позже.

Но впечатляющий образ руководительницы детского дома, которая сумела стать матерью сотни детей, создала атмосферу мягкой душевной заботы о каждом и обо всех вместе, пов для нашей литературы. Образ Людмилы Сергеевны — художественное открытие Дубова.

Скитания Лешки позади. Вся вторая часть повести и начало третьей — изображение среды, в которой живет мальчик: детдома и школы. Это не фон повествования — Лешке тут уделено внимания и места не больше, чем его сверстникам. Зарисовываются коллектив и условия формирования подростков в коллективе. Мы знакомимся со множеством новых героев — с детьми и воспитателями, узнаем о небольших событиях школьной и детдомовской жизни, о повседневных радостях и огорчениях. И для этой части характерна отчетливая индивидуализация образов подростков.

Вот Алла, председатель совета пионерского отряда, — красивая, умная, властная девушка. Лешка восхищается Аллой — это его первая отроческая любовь, глубоко затаенная. Алла уже учится в техникуме, Лешку почти не замечает. А Кире, насмешливой, улыбчивой, живой и справедливой девочке, очень нравится Лешка. Но мальчика она раздражает своей готовностью принять участие в любом разговоре, в любом детдомовском событии — словом, раздражает как раз своей живостью.

Дружит Лешка с мальчиками — с вдумчивым, образованным, очень мягким и внимательным товарищем Яшей Брук и совсем непохожим на него Тарасом Горовец. Тарас своей спокойной положительностью, отчетливостью стремлений родствен Тимофею из «Огней на реке». Он «напоминал деловитого, хозяйственного мужичка: двигался неторопливо, говорил спокойно, рассудительно и совершенно был неспособен сидеть сложа руки». Жизнь в детдоме обрела для него содержание и смысл, когда появились огородный участок и разбитая больная кляча, списанная каким-то учреждением. Тарас выхаживал Метеора со страстью и деловитостью. Так и в городе, в детдоме, Тарас сумел найти близкую, привычную ему сельскую работу — в этом выразились определенность и упорство его стремлений.

Дубов любит показывать не только резко различные индивидуальности, он дает и варианты схожих характеров (иногда схожих судеб) людей разного возраста. Вспомните Тимофея и его маленького братишку в «Огнях на реке». В «Сироте» своего рода дублер Тараса во взрослом варианте — Устин Захарович. Недаром он для Тараса непререкаемый авторитет и образец для подражания.

Устин Захарович — человек трудной судьбы. Его сын погиб на войне, сноху с двумя внуками угнали немцы. И жизнь стала ему не мила. Упорно, со страстной тоской пытается он ра-

зыскать внуков. Добился, чтобы его отпустили из колхоза в город. Там лейтенант милиции ведет розыски — и не в силах Устин Захарович быть вдали от единственной своей надежды. Он случайно встретил на улице детдомовцев и помог добротной уложить рассыпавшуюся с телеги гору новых кроватей. Дошел с возом до детдома, а там калитка не в порядке. Починил. Молчаливый, угрюмый, он зачастую в детдом и без всякой корысти приводил в порядок все требовавшее починки. Умел он решительно все, что нужно было делать руками. Дети привыкли к Устину Захаровичу и совершенно не боялись его угрюмости. «Он никогда не был ласковым и приветливым, окружающие не получали от него ясно видимой радости, однако ему самому она все больше была нужна. И он получал ее, скупую, рвущую сердце, слыша звонкие ребячьи голоса, их смех, ссоры и бегопля. Им он отдавал единственное, что имел, — свои неутомимые руки» (стр. 109).

Увидев, как он необходим в хозяйстве, как привязались к нему дети, Людмила Сергеевна зачислила его в штат — инструктором по труду.

Внутреннее родство Устина Захаровича с Тарасом очевидно — оно во внутренней необходимости обоих всегда быть занятым трудом, простым и полезным, требующим навыков скорее сельских, чем городских. Тарас культурнее, в чем-то и умнее, разностороннее Устина Захаровича, не так угрюм; он и в совете отряда и в общении с товарищами разумен, всегда стоит на стороне справедливости.

Но сложна вязь повести: кроме варианта характеров (Устин Захарович — Тарас), дан и вариант судьбы. Второй инструктор по труду, Анастасия Федоровна, потеряла на войне мужа и сына. «В родной город Анастасья Федоровна вернулась, но вернуть свое место в жизни не могла: ей не о ком было заботиться, не на кого было расходовать неиссякаемые запасы любви. К тому же и делать она могла немного — шить, по-домашнему готовить». Друзья устроили ее в детдом, и она учит девочек шить. Анастасия Федоровна «[...] без памяти привязалась к своим «крошкам». Могучая руководительница изливала на них столь же могучие потоки нежности. Дети никогда не ошибаются в оценке внутреннего к ним отношения взрослых. Они отвечали ей тем же» (стр. 149—150).

В сущности, вводя эти образы в повесть, Дубов бьет в одну точку. Мы видим, что для Людмилы Сергеевны самое нужное, важнее даже педагогических способностей (и Устин Захарович

и Анастасия Федоровна сами отнюдь не считают себя педагогами), — окружить детей той атмосферой любви, которую всегда чувствуют ребята во взрослых. И она свела детей, лишенных родителей, со взрослыми, тоскующими по потерянным детям. Любовное отношение к детям свойственно и старшей воспитательнице, Ксении Петровне. Всего одной фразой Дубов дает мотивировку привязанности Ксении Петровны к детдомовцам: она страдает от того, что у нее нет своих детей.

Когда в такую чистую среду самоотверженной и страстной заботы о детях вторгается человек совсем иного склада, бездушная воспитательница, карьеристка, уверенная в своем превосходстве (педагогический диплом!), она оказывается занозой, которую необходимо удалить немедленно, чтобы избежать опасного воспаления детского коллектива.

Не раз наши писатели создавали образы воспитателей-формалистов — то последователей умозрительных теорий, то просто невежественных дилетантов. Мы читали о них у Макаренко, у Пантелеева, у Шарова, Кассиля, Вигдоровой... Да все не перечислишь, тем более что, кроме художественных произведений, надо припомнить газетную и журнальную публицистику. Особенно часто очерки, корреспонденции, статьи о том, сколько вреда приносят плохие педагоги, появляются в «Известиях», в «Литературной газете».

Дело, конечно, не в моде и не в переменах привычной темы, а в том, что педагоги неумелые или черствые, не понимающие, а то и не любящие детей, зато очень уверенные в себе — не редкость. У каждого, кто писал о таких воспитателях, были свои наблюдения и свой гнев. Одни создавали образы сатирические, другие изображали драматизм или комичность ситуаций, связанных с деятельностью плохих воспитателей, но эмоциональный результат был всегда одинаков: гнев автора передавался читателям, тем более что у них часто тоже копились свои наблюдения, а некоторые были жертвами воспитательных... экспериментов? Нет, чаще штампов.

Дубов отлично показывает, что у присланной гороно дипломированной воспитательницы Елизаветы Ивановны на каждый ребячий поступок готова реакция: запретить, наказать, проследить, произвести поучение. Она многозначительно умолкает, узнав, что спальни мальчиков и девочек в одном здании; требует, чтобы девочки купались не меньше чем в тридцати метрах от мальчиков. В ее речи знаки препинания «ощущались, как каменные столбы в деревянном заборе». Ее попытки занять ре-

бят вызывают у старших только иронию, а у младших скуку. Но она полна энергии,— начинать надо с решительных мер. Теперь-то, с ее приходом, «вся эта орава распущенных мальчишек и девчонок почувствует твердую руку». Все это более или менее нам знакомо и по другим литературным зарисовкам подобных воспитателей. Обычно изображаются только поступки таких педагогов, и этого вполне достаточно, чтобы их возненавидеть. Но Дубов дает и психологический портрет Елизаветы Ивановны.

Тут нужно напомнить эпизод во время купания. Лешка, думая, что позади пленяющая его воображение Алла, плывет все дальше, «чтобы утереть нос этой задаваке». Но оказалось, позади не Алла, а Кира, вечно раздражающая его «смола». Заплыли оба дальше, чем думали,— стало Лешке страшновато, когда увидел, сколько плыть до берега. Ветер стал порывистее, волна круче, и Лешка начал уставать. Не буду пересказывать эпизод — он написан сильно, рельефно, изображена вся гамма переживаний мальчика и девочки, начинающих понимать, что им не доплыть. Лешке пришлось спасать тонущую Киру. И он, сам выбившийся из сил, справился.

В последствиях этого драматического эпизода раскрывается психология и Елизаветы Ивановны и директора детдома.

Елизавета Ивановна была очень напугана. Конечно, за детей, которые вот-вот утонут, она боялась? Нет, она панически испугалась за себя!

«Как у всех втайне трусливых людей, страх у Елизаветы Ивановны переходил в озлобление против тех, кто был причиной этого страха. Увидев далеко в море головы двух ребят, она пережила панический испуг. Каждую секунду они могли исчезнуть под водой и больше не появиться, утонуть, а отвечать за это должна будет Елизавета Ивановна. Никто не вспомнит, но подумает, что виновата, в сущности, совсем не она, а прежняя воспитательница, все порядки в детдоме [...]. В любую минуту из-за каких-то мальчишки и девчонки ее безупречная репутация могла погибнуть» (стр. 137—138).

Но когда все кончилось благополучно, она обрадовалась. Не спасению ребят, а тому, что теперь-то есть достаточный повод для решительных мер. Ведь она, в сущности, ненавидит мальчишек и девчонок, которых собирается воспитывать. И презирает воспитателей, добрых и внимательных к этим потенциальным преступникам. А Людмила Сергеевна? Ей рассказали о происшествии Алла и Кира. Все ждут, как попадет Лешке. И сам он понимает, что этого не избежать...

«Людмила Сергеевна поднялась и, подойдя, положила руку ему на плечо:

— Ну, Алеша, не ожидала... не думала я, что ты такой молодец.

Лешка недоверчиво посмотрел на нее.

— Да, молодец! — повторила Людмила Сергеевна и села на стул, стоящий напротив. — Как человек помогает попавшему в беду — это самая лучшая и верная проба для человека. Ты испытание хорошо выдержал...

Лешка вспомнил, как он, струсив, метнулся в сторону от Кирры, и покраснел.

— И все-таки тебя следует наказать. Ты нарушил строжайший наш закон, запрещение [...] не заплывать дальше, чем разрешено [...]. Но я не хочу тебя наказывать [...]. Обещай мне никогда не заплывать далеко и не допускать, чтобы другие это делали. Обещаешь?

— Обещаю! — хриплым, сдавленным голосом сказал Лешка.

— Вот и хорошо! А теперь иди ужинать, уже звонят» (стр. 136—137).

Познакомив нас с материнским отношением Людмилы Сергеевны к детям, ее уверенностью, что воспитывает прежде всего здоровая среда, Дубов показывает и ее реакцию на происшествие. Педагогический ход — похвала вместо наказания — действителен своей неожиданностью. Он успешен потому, что гармонирует с атмосферой доверия, созданной в детдоме Людмилой Сергеевной.

И, разумеется, в такой атмосфере нетерпима Елизавета Ивановна с ее подозрительностью и вкусом к жестким мерам. Ей пришлось уйти через два дня. «...По-видимому, ждать окончания испытательного срока не стоит», — прощается с ней Людмила Сергеевна. Дипломированная воспитательница нашла себе место по душе — мы еще встретимся с ней в роли инспектора горно.

Внезапная для детей реакция на поступок Лешки — не случайность, а стиль педагогической работы Людмилы Сергеевны. Он характерен для одаренных воспитателей, не признающих педагогических штампов. Мы помним сильные, долгодействующие моральные удары поощрением вместо наказания (иногда наоборот — наказанием вместо ожидавшегося поощрения), о которых читали опять же в «Педагогической поэме» и в «Республике Шкид».

Секрет успеха таких ударов — в чутье к индивидуальности и восприимчивости «объекта воспитания», к его характеру, к деталям события, которое потребовало вмешательства. А «объектом» иногда может быть и целый коллектив детей.

Как-то после экскурсии в краеведческий музей, где детдомовцы между прочим знакомились с дворянским бытом, ничем прежде не примечательный, послушный мальчик Толя, «отрада воспитательских сердец», внезапно взбунтовался. Он был дежурным по столовой и отказался накрывать на стол — «лакеев нет, теперь не капитализм».

«В иное время дикий заскок этот без труда можно было бы унять, нелепый гнев и глупая оскорбленность взбудораженного мальчика угасли бы в конфузливом смешке, но сейчас исход поединка подстерегала вокруг в десятки глаз и ушей выжидательная тишина. Да Толя и не услышал бы ничего: сейчас он упивался своим геройством. Любая нотация, наказание только ожесточили бы его, а глупая выходка засияла бы ореолом жертвенности».

Ситуация требовала урока всему коллективу.

«— Хорошо,— как можно спокойнее сказала Людмила Сергеевна.— Раз так — обеда сегодня не будет» (стр. 194).

Дети опешили: при чем тут они, почему все без обеда — пусть дежурит завтрашний, очередной. Но Людмила Сергеевна замену не разрешила. Сидит она у себя в кабинете взволнованная: «А не слишком ли глубоко лопату засадила? Что как черенок хрустнет да обломится?..» Да, в педагогическом эксперименте всегда есть элемент риска. Воспитатель только по результатам узнает, верно ли учел все тонкости ситуации — они ведь тоже всякий раз индивидуальны! — пойдет ли коллектив по намеченному для него руслу.

Толя «не понимал, что присутствие Людмилы Сергеевны было скорее защитой для него, чем опасностью, и что, уходя, она оставила его с глазу на глаз с судьей, не знающим пощады».

И судья, разобравшись, воспышал гневом. «С обедом можно и потерпеть, но что значит — он не лакей? А другие — лакеи?» Толя пытался спорить и огрызаться. «Он не понимал того, что затронул и обратил против себя самое опасное. Коллектив признает авторитет одного, если он заслужен, но он не прощает пренебрежения к себе» (стр. 196).

Подвиг оказался срамом. Толю довели до слез и отправили к Людмиле Сергеевне просить прощения.

И еще одну сложную педагогическую операцию провела

Людмила Сергеевна — ее объектом были Валерий Белоус, по прозвищу Валет, и одновременно весь коллектив.

Валет был в детдоме добровольным шутком, но небезобидным. Он издевался над слабыми, над новичками и остерегался вышучивать сильных. Когда его призывали к ответу, он «юлил, каялся, врал и не менялся».

Совет пионерского отряда обсуждал, как бы наказать Валерия, чтобы он наконец образумился, а Людмила Сергеевна предложила торжественно отпраздновать день рождения Валерия. Ребята в совете отряда опешили, приняли это за шутку. А потом загорелись идеей.

Решения Людмилы Сергеевны нередко прямо противоположны ожиданиям и героев повести и читателей. Стремление Дубова показать, как воспитывать добром и радостью, избегая обычных наказаний, — одна из идейных основ повести. Она и нас радует справедливостью мысли, горячностью полемики с жесткими воспитателями. Есть, может быть, излишняя настойчивость, прямолинейность в изображении, а тем самым и в пропаганде решений прямо обратных ожидаемым. Это в какой-то мере лишает образ воспитателя гибкости, которой требует педагогический процесс. Но подобное сомнение только отчасти справедливо: решения Людмилы Сергеевны, в частности в отношении Белоуса, хорошо мотивированы, и писатель убедительно проследил благие последствия эксперимента.

Хлопоты по устройству торжества — с парадным обедом, именинным пирогом, подарками и вечером самостоятельности — все это было радостью для коллектива и изменило отношение детдомовцев к Валерию: оно стало товарищеским и приветливым.

Такое внимание Людмилы Сергеевны к Валерию объясняется его безрадостным детством. Отец убит на войне, мать — уборщица, заработка не хватало, чтобы быть сытыми в первые послевоенные годы. А потом мать посадили в тюрьму на пять лет, заодно с крупными спекулянтами, — она пыталась продать буханку пайкового хлеба, чтобы купить Валерию сахару и масла. Мальчик еще долго голодал, начал неумело воровать еду, но его поймали и отправили в детский дом.

Биография Валерия определила воспитательный ход. Впервые в жизни он был центром радужного внимания, героем праздника.

Решение педагогической задачи здесь снова тонкое: Людмила Сергеевна догадалась, что шутовство Валерия было неосоз-

панным стремлением хоть как-нибудь привлечь к себе интерес — пусть недоброжелательный. Дубов не делает ошибки, частой в посредственных детских повестях: воспитательное «мероприятие» — и немедленный результат, полное преобразование героя. Валерий меняется постепенно, так же как отношение к нему коллектива. Стремление привлечь к себе внимание оказалось глубоко заложенным. Но после праздника оно переклюилось: Валерий, понемногу отказываясь от недоброго шутства, пристрастился к произнесению по всякому поводу длинных и неумелых речей. Это уже вызывает только добродушное подтрунивание ребят.

Поступки героев повести — и детей и воспитателей — оказываются не только сюжетно, но и психологически безукоризненно мотивированными.

Сюжет «Сироты» развивается целеустремленно, выполняя свою основную функцию: писатель создает ситуации, в которых проявляются характеры героев в их развитии, движении, и обнаруживается позиция автора в отношении проблем, которые приходится решать героям. Но в то же время повесть написана свободно: в нее, незаметно для читателей, вкраплено несколько вставных новелл, обогащающих повесть. Задержки в развитии сюжета почти не ощущаются, потому что вставные новеллы короткие, всегда интересны читателям и внутренне связаны с генеральной линией повествования.

Дубова, наряду с главными его героями — подростками и их воспитателями, — всегда занимают малыши, раннее проявление их индивидуальности. В основных событиях повести для малышей места нет. Но в эпизоде с запуском Витиной ракеты дана очень забавная сцена, в которой участвуют его младшая сестренка со своим приятелем, а в эпизод купания и Лешкиного заплыва вкраплен рассказик в несколько абзацев о двухлетнем малыше на пляже.

Характер вставной новеллы носит и глава, посвященная трудной судьбе Устина Захаровича.

Ироничному, пожалуй даже сатирическому, рассказу о краеведческом музее и случайному, неудачному подбору экспонатов нашлось место в повести, так как посещение музея стало поводом для Толиного отказа «быть лакеем». И хотя рассказ о музее тоже законченный, самостоятельный очерк, нелепость экспозиции оказывается внутренне связанной с нелепой реакцией Толи.

Простая как будто постройка повести на деле оказывается

довольно сложной конструкцией. Ее элементы, кроме сюжетных связей, образующих видимую простым глазом целостность архитектуры, скреплены и неприметными на первый взгляд глубинными связями — они обеспечивают логику движения характеров.

Во второй и третьей частях повести жизнь детского дома тесно переплетается с жизнью школы (а отчасти и ремесленного училища, куда пойдут детдомовцы после седьмого класса). В эпизодах школьной жизни мы видим результаты детдомовского воспитания, кое в чем неожиданные. Как будто меньше всего была озабочена Людмила Сергеевна дисциплиной — она предоставила ребятам очень много свободы (железную дисциплину собиралась ввести Елизавета Ивановна). О том, чтобы эта свобода не вредила коллективу и каждому его члену, заботится осторожно направляемый директором дома совет пионерского отряда.

Изображение роли совета в повести — художественная пропаганда широкого самоуправления коллектива подростков, пропаганда, которую и своей практикой, и средствами искусства, и публицистическими выступлениями вели талантливейшие педагоги нашего времени: Макаренко — в советских условиях, Корчак — в условиях буржуазной Польши. Для них самоуправление — школа общественной жизни, школа демократии, школа самодисциплины и самовоспитания, также как и для Пантелеева, Шарова, изображавших в своих повестях и рассказах школьное или интернатское самоуправление.

Детдомовцы в школе чувствуют себя заединщиками — и не только в стычках. Они защищают честь детдома, не прощая никому из своих распущенности или небрежности в ученье. Большие неприятности были у Лешки, когда, пристрастившись к чтению, он нахватал двоек.

В школе возобновилась дружба Лешки с Витей (они одноклассники), и тут резко обнаруживается различие их характеров. Оба вступили в трудный возраст частых перепадов настроения, резких поступков. У сдержанного Лешки эмоции спрятаны глубоко, у порывистого Вити — все на виду. Его переживания бурны, но поверхностны, так же как увлечения. Сейчас он мечтает стать моряком, и это сближает его с Лешкой, у которого много связано с морем: его отец был моряком, неизгладимый след оставили в Алешиной душе облик Алексея Ерофеевича и счастливые дни на теплоходе. Но Витьке каждое свое желание надо осуществить немедленно, все бросив, обо всем забыв. Когда

Лешка получает письмо от Алексея Ерофеевича, теперь капитана на Севере, он отвечает на его вопросы и ни словом не заикается о том, как ему хочется снова быть с ним и с морем. Письмо он показал Витьке. «И без того всегда взбудораженное, Витькино воображение получило [...] сокрушительный толчок». Он присоединяет к Лешкиному ответу свое письмо — не возьмет ли его Алексей Ерофеевич юнгой, сейчас же, сразу, — Арктики он не боится, так как ходил зимой с расстегнутым воротником.

То же происходит в беспокойных, свойственных возрасту, переживаниях.

«Ты был когда влюбленный?» — спрашивает Витя. «Лешка удивленно открыл глаза и покраснел. Кто же говорит об этом вслух?»

— Нет, — ответил он».

Лешка в самом деле не знает, как называется его сложное чувство к Алле. Он иногда ненавидел ее — задавака. Но она была красивей всех, умнее всех. Леше все время хотелось смотреть на нее. Но Алла ни о чем не догадывалась и догадаться не могла: своих чувств Лешка не выдал ни словом, ни движением. Это его характер.

А Витька весь нараспашку. Лешке рассказал о своей влюбленности, и весь класс о ней догадался, и Наташе он отправил классическое послание, с нарисованным кровью сердцем. А когда Наташа его высмеяла, предался бурному отчаянию на целый вечер.

Дубов подробно, с легким юмором и великолепным пониманием всех оттенков отроческих переживаний рассказывает историю Витиной любви к Наташе. И это очень кстати прочесть Витиным сверстникам, потому что многие из них узнают свои чувства и мысли, а если их еще не было, припомнят Витьку, когда они появятся, или, может быть, предпочтут Лешину сдержанность. Воспитательная идея проводится без тени дидактики — только художественным изображением ситуации и переживаний героев. Автор не высказывает слишком явно своих симпатий: лишь сравнивая веселую, чуть ироничную непринужденность рассказа о Витькином увлечении с серьезностью топа, каким говорит Дубов о переживаниях Лешки, мы догадываемся, чей характер эмоций ближе писателю.

Витька ребячлив — он еще не думает, а выдумывает. А Лешка думает. Он расстается с детством, и ему скучно: неизвестно, как вступать в жизнь. Ищет ответ в книгах — и не находит. Его увлекает образ Павки Корчагина. Но как стать таким

в мирное время? Пытается Лешка поговорить о жизни с Людмилой Сергеевной, однако и она его не очень поняла — еще не оформились мысли мальчика, он не может их выразить ясно.

Томление, неопределенные поиски ответов на смутные вопросы — это и создает то душевное состояние, которое подростки иногда ощущают как скуку. Поэтично, ритмической прозой, подчеркивающей волнующую значительность темы, говорит Дубов о неувловимом моменте перехода от детства к отрочеству, от бездумной радости бытия к мучительному рождению сознания, поискам себя и своего места в мире. (Тут невольно вспоминается, как поэтично и углубленно писал Фраерман в «Дикой собаке Динго» о втором, тоже неувловимом переходе — от отрочества к юности.)

Почему нужен писателю здесь пафос, изображение драматизма первого становления личности? Ровесникам своих героев Дубов помогает прояснить истоки их «скуки» и намечает пути ее преодоления. А нам показывает, что мы плохо, недостаточно внимательно относимся к этому периоду жизни детей, неумело готовим их к переходу в отрочество.

«Родители пытаются оградить детей от узнавания множества вещей. Но дети видят и узнают всё. Они видят смерть и горе, узнают любовь и ненависть, подлость и благородство, низменные поступки и высокие взлеты. В сущности, человек уже в отрочестве узнает жизнь и все, что в ней происходит. Потом он узнаёт больше, точнее, будет думать и чувствовать тоньше, по никогда последующие высокие витки спирали не могут сравниться с первыми, отроческими, по которым он ковылял еще нетвердо и неуверенно, оступаясь и падая, с душой, потрясаемой то ужасом, то восторгом [...]. Никогда не будет так безутешен и возмущен человек в зрелом возрасте, как подросток, когда в его безоблачном мире появляется первая тень обмана. Ничто не приносит взрослому ликования и восторга, равных испытанным в отрочестве (стр. 262).

В этих горячих мыслях мы находим и принципиальное обоснование, почему не только взрослым, но и отрокам — им в первую очередь — адресует Дубов свои повести, в которых поднято так много пластов жизни, почему отрокам раскрывает он их собственную психологию и психологию взрослых, хороших и плохих воспитателей, тех, кто помогает их становлению или мешает ему, тех, кто ведет их к правде или сеет в душах зло.

Помогают или мешают не только люди, но и книги.

«Среди книжек для детей было много таких, что Лешка не мог их дочитать до конца. В сущности, это были не книги, а сборники задачек по поведению, примеров того, что нужно и похвально делать детям и что делать нельзя и не похвально. Придуманные мальчики и девочки, совсем не похожие на тех, что были вокруг Лешки, прилежно решали эти скучные задачки.

Такие книжки напоминали пироги, которые пекла Лешкина мама, когда ничего для начинки не было» (стр. 260).

Немало скапливалось на книжных прилавках и библиотечных стеллажах таких пирогов без начинки. Им противостоят подлинно художественные, сильные и важные книги, созданные за полвека теми советскими писателями, которые впервые в мире вывели детскую литературу на уровень передовой литературы народа. В их число, конечно, входят и повести Дубова. Но все-таки, все-таки как нужно заботиться писателям, публицистам, критикам, чтобы поменьше было пирогов с ничем в литературе и воспитателей с ничем в душе!..

Мы знакомимся в повести, кроме Елизаветы Ивановны, еще с одним злодеем воспитания — пионервожатым Гаевским. Под его руководством «пионеры непрерывно учили друг друга хорошему поведению и усердию [...]. Они произносили много торжественных слов, но слова эти были как бы сами по себе и не влияли на их поступки. Стоило им уйти со сбора, и они так же шумели и баловались, подсказывали и списывали, так же притворялись больными, не выучив урока, и радовались, если удавалось провести учительницу».

Скука бездарно и вяло проведенных сборов, скука плохих детских книг, метания отрочества привели Лешу к тому, что он увлекся очередной детской забавой Витьки — игрой в тайное общество будущих капитанов, названное неутомимым фантазером «футурум». Витька уговорил Лешку принять в их общество двух девочек — Киру и Наташу, а то что это за общество вдвоем. И герб нарисовал Витька, и девиз сочинил, и все дали клятву хранить тайну. Но дела не получилось — не придумали, как готовиться к будущему капитанству, и вышла только игра в тайну.

А привела эта игра к последним в повести драматическим событиям. В их нарастании окончательно обозначаются характеры уже знакомых нам героев и появляются два новых действующих лица.

Тайна так уж тайна. Витька передал Леше на уроке шифро-

ванную записку (цифры вместо букв), назначая сбор будущих капитанов в сквере. Записку Лешка не понял, а на перемене ее обронил. Юрка Трыхно поднял записку и отнес ее Гаевскому.

И начал пионервожатый Гаевский «дело о тайном обществе».

Юрка Трыхно — мальчик с ясными и правдивыми глазами — отрицает, что нашел записку и отнес ее Гаевскому, когда Лешка после первого допроса спросил его об этом. А на педсовете он с безмятежным лицом подтверждает: да, поднял, передал и Лешка за это его ударил.

«Людмила Сергеевна смотрела на него с неприязнью. Тихоня, округлое безмятежное лицо, чубик полубокса, ямочки на щеках. И ни капли смущения. Таким был, наверно, и с Горбачевым. Наверно, всегда такой: что бы ни сделал — ни тени неловкости, ни проблеска стыда. Увидел записку и не сказал тут же, при всех, а побежал наушничать... Уже сейчас двуличен и бессовестен. Сколько ему? Тринадцать? А что станет с ним потом?..» (стр. 285).

Гаевский допрашивал Лешку грубо, с угрозами: «хватит дурака валять», «дело кончится плохо. Оч-чень плохо», «говорить мы тебя заставим». Уровень его культуры выражен одной фразой: «Не играет значения, откуда я знаю». Неудачливый пионервожатый, мечтающий о карьере, Гаевский надеется, раздув дело, выдвинуться на этом. Шутка ли: «Вот, посмотрите, чем наши школьники занимаются! Шифрочка!..»

Классная руководительница напугана — она человек еще новый в школе, как бы не нажить неприятностей.

Директор боится гороно — репутация школы в опасности.

Инспектор гороно, та самая Елизавета Ивановна Дроздюк, которой пришлось быстро исчезнуть из детдома, торжествует: теперь-то все увидят, как поставлено воспитание в детдоме, теперь-то она сведет счеты с директором!

Старый учитель, Викентий Павлович Фоменко, легко разгадав примитивный шифр (впрочем, записка и расшифрованная непонятна — что значит сбор «футурум»?) понимает, что ничего тут нет, кроме игры в тайну, игры, вызванной мертвечиной, которую разводит в школе Гаевский.

Лешка не поддавался ни на окрики, ни на угрозы, ни на ласковые уговоры. Только Людмиле Сергеевне он признался, почему не может сказать, что такое футурум: «...Я же слово дал!.. Вы сами всегда говорили, что слово надо держать...»

Людмила Сергеевна верна себе: она вздохнула — да, слово падо держать.

Но как же ей защитить Лешку — ведь ему грозит исключение из школы. Мальчик это знает, но все-таки молчит. Ничего плохого мы не делали, сказал Лешка. Людмила Сергеевна достаточно знает его, чтобы поверить на слово.

Почему же молчит автор записки, Витька? И Лешка и Кира уверены — он струсил. И действительно, Витя боится, но главным образом за отца — он не забыл его тяжелого сердечного припадка после прошлогодней истории в школе.

Тогда Кира не выдерживает. Лешке, мальчику с сердитыми глазами, к которому она тянется всей душой, грозит беда. Лешка исчез — его не было на уроках и домой не пришел. Она решает — тут справедливо слово нарушить. Захлебываясь от слез, рассказывает Кира Людмиле Сергеевне историю тайного общества. Витю и Наташу (она больна и участия в событиях не принимает) Кира не называет — говорит только о себе и Леше.

А Лешка, как всегда случалось в крутые дни его жизни, бродил без дела, одиноко обдумывая безвыходность своего положения. Встретился Витька, обещал завтра все рассказать.

«— Ну, и что? Исключат тебя тоже, вот и все!

Так могло случиться. Даже наверняка так и будет. Они же не лично против Лешки, а против организации, а если Витька — главный закоперщик, его в первую очередь и выгонят...»

Тут проявляется еще одна немаловажная черта Лешиного облика: трезвость суждения и мужественная готовность принять на себя всю кару, ни с кем не делить ее тяжесть.

Витька решает, что все расскажет отцу. Но отец пришел домой поздно, Витька, ожидая его, нечаянно заснул, а утром отец еще спал, когда Витьке пора было идти в школу.

Однако все становится на свои места как раз в кабинете секретаря горкома (никто, кроме самих членов тайного общества, так и не знает, что зачинщик — его сын). Людмила Сергеевна, поняв, что ни в школе, ни в гороно клубок не распутать, уговорила Викентия Павловича вместе пойти к Гуцину. Тут завяли все пышные слова инспектора гороно о политическом смысле происшествия. А она уже смаковала близкую победу над директором детдома.

«— Мы еще не изучили это дело в деталях,— резюмировала она,— и сделаем это в кратчайший срок. Но и сейчас можно сказать: дело оч-чень нехорошее! Если посмотреть на это дело политически...

— Да, в самом деле! — встрепенулся Гуцин, который до сих пор внимательно, с неподвижным лицом слушал. — Ну, так что же получается, если посмотреть на это политически?..

В интонации Гуцина что-то насторожило Елизавету Ивановну, она взглянула в лицо секретаря, но не уловила ничего опасного».

И напрасно. Гуцин ей разъяснил: «[...] политическая сторона не в том, что вам мерещится, а в том, что раздули дело из пустяка, а когда разумные люди с этим не согласились, их тоже начали обвинять и подозревать...» (стр. 301—302).

Беспрюигршная, как казалось Елизавете Ивановне и Гаевскому, игра в сверхбдительность была проиграна¹.

На следующий день, узнав, что все обошлось, Леша и Кира радовались: какой хороший друг Витька, рассказал отцу про их тайное общество. А Витька не спорил, даже сочинил кое-какие подробности разговора — очень уж приглянулась ему по душе роль героя. Но совесть грызла — и к вечеру он сознался Лешке:

«— Ничего я отцу не говорил... Ты думаешь, что я сказал, а я побоялся, отложил на сегодня... И они сами все... Это, конечно, подло с моей стороны, и ты имеешь полное право презирать... — Губы Витьки задрожали, он замолчал.

— Так он про тебя ничего не знает?

— Нет!

— Чудак! — засмеялся Лешка. — Так это же хорошо! И нечего надуваться! Будь здоров!» (стр. 313).

В этом обмене репликами оба характера нараспашку. К нашему пониманию Витиной натуры тут, пожалуй, мало прибавляется — мы таким его уже знаем, легкомысленным и запоздало совестливым, а образ Лешки в последней его реплике обогащается немаловажной чертой: он не только мужественно благороден — он и благородно незлобив.

Всю повесть пронизывает мысль: преступление, воспитывая детей, думать прежде всего о себе, как неудачливый карьерист Гаевский или бездарная воспитательница Дроздук. И плохо детям, когда их берутся воспитывать без любви и понимания, невежды или сухари.

¹ Подобная ситуация — тайное общество подростков, сверхбдительная бюрократка-учительница и справедливо разобравшийся в деле секретарь горкома — встречается в нашей литературе не впервые: вспомните «Дорогие мои мальчишки» Л. Кассиля. Существенное отличие в том, что у Кассиля конфликт разрешается без серьезных душевных издержек для ребят.

В школе им противопоставлен Викентий Павлович, для которого дети — не отвлеченная категория, требующая непрерывных воспитательных мероприятий, а люди, которым надо сделать интересными и учение и досуг. Он помогает новому пионервожатому влить жизнь, деятельный дух в пионерскую дружину, засушенную, забюрокраченную Гаевским, теперь наконец выгнанным.

Каким действенным органом самодисциплины, самоконтроля может стать для коллектива пионерская организация, направленная чутким педагогом, Дубов показывает в повести не раз. Это для него важная тема — ей посвящен и один из последних эпизодов, в котором речь идет об Алле. Поглощенная интересами техникума и новыми знакомствами, она стала иждивенцем детдома, заставляла младших прибираться за ней и за нее дежурить — словом, превратилась в эгоистическое, самодовольное и пагубное создание.

Что-то было упущено в ее воспитании — девушку перехвалили, она поверила в свою исключительность, и это не только ее развратило, но начало развращать коллектив. На сборе пионерский отряд решил, что она должна покинуть детдом, перейти в общежитие техникума. Такой удар по самолюбию, такое крушение авторитета, вероятно, станет для нее важным уроком — и, во всяком случае, это урок для читателей.

Лешка жалел Аллу, страдал на сборе, «как если бы говорили все это о нем самом. Но он молчал — *это было справедливо*» (курсив мой.— А. И.).

Вот таким приближается к юности герой повести: человеком, на честь и слово которого можно положиться, человеком с обостренным чувством справедливости — он требует ее от себя и ждет от других. Леша трудно переживает несправедливое отношение к себе, замыкается, молчит. От нелегкого детства остались в нем внутренняя суровость и легкая ранимость. Но в то же время он открыт доверию и добру.

Умиротворенно кончается повесть. С друзьями по детдому и школе Лешка идет в морской поход на катере. «Полный вперед! — крикнул он.— Чтобы ветер свистал в ушах!..

Ясный свет разгорающегося утра струился на легкой волне и бежал им навстречу».

Впереди — жизнь...

Богата в повести галерея выразительных, глубоко разработанных психологических портретов детей и взрослых. Серьезны идеи Дубова о воспитании, и убедительно их художественное

воплощение. Талантливо и приметливо изображена повседневность детдома и школы. Жизненны и остры конфликты. Привлекателен герой. Все это вывело «Сироту» в первый ряд советских книг о разгорающемся утре жизни.

Через пять лет читатели снова встретились с героями «Сироты» в повести «Жесткая проба» (1960). Позднее (1967) Дубов объединил обе повести, опубликовав роман в двух книгах «Горе одному» (первая книга — «Сирота», вторая — «Жесткая проба»). О второй книге пишу коротко, так как главные герои ее, Лешка и Витька, уже не дети, а юноши, работающие на заводе.

Для Дубова борьба за достоинство человека, за справедливость в общественных отношениях, за товарищеский дух в коллективе — дело кровное. Это определило публицистический накал «Жесткой пробы».

Главные герои — те же, что в «Сироте», но несколько изменилось направление интересов и забот автора.

Леша Горбачев и Витя Гуцин повзрослели. Они кончили ремесленное училище и работают на заводе. Отец Вити, секретарь горкома, умер, и юноша решил зарабатывать, чтобы помочь семье.

Основной конфликт повести связан с заводской работой друзей. В его развитии и разрешении резко проявились знакомые нам по «Сироте» черты характера, отношение к жизни обоих юношей.

Кроме действующих лиц «Сироты», мы в «Жесткой пробе» встречаемся с рабочими и общественными деятелями завода, входим в среду, где протекает теперь жизнь Леша и Вити.

Позиции участников конфликта в «Жесткой пробе», как и в первой книге романа, резко противопоставлены: они определяются биографией и характером человека, требовательностью или снисходительностью к себе, борьбой за благо общества и товарищей или за собственное процветание.

Конфликт начинается с того, что Алеша поперек вывешенной на заводском дворе «молнии» о достижениях Виктора Гуцина написал: «Липа». Сделал он это, конечно, сгоряча. Ему было стыдно за друга, который всерьез стал считать себя передовиком и смертельно обиделся на Лешу, когда тот призывал его обраться к разуму.

Характерные позиции обнаружались уже в начале конфликта.

Одна выражается обычно стандартной формулой невмеша-

тельства, за которой иногда скрывается и робость: «А что, мне больше всех надо?»

Умный, ироничный в беседах, а в поступках оказавшийся очень робким, Вадим Васильевич, к которому бросился негодующий Алеша, сказал ему: «Гущин не первый, и не последний. Легкая слава многих соблазняет» (стр. 443) и сражаться тут за правду — донкихотство.

Алексей не согласен мириться с неправдой, где бы и в чем бы она ни выражалась. Двое бьют одного — он бросается на выручку и, не боясь ножа, не боясь угроз хулиганов расправиться с ним, спасает ровесника, которого терпеть не может, очень плохого человека. Его лучшего друга, Виктора Гущина, незаслуженно прославляют, и он бросается спасать его от этой душевной опасности, спасти от нее и весь свой цех, завод. Сперва кажется, что он одинок в своей борьбе. Позже мы убеждаемся, что это не так.

Герой романа непримирим в защите правды везде и всюду — в маленьких школьных происшествиях и в серьезных рабочих конфликтах, в любви и в дружбе. Он неопытен и порывист, он еще не всегда хорошо разбирается в людях. Но в конечном счете, как это и бывает в жизни, поддержка ревнителю правды приходит сама. Только карьеристы спешат, а сопротивление им нарастает постепенно, но неотвратимо.

С упрямой последовательностью Дубов показывает, какими жизненными принципами, какими свойствами ума и характера определяется для его героев внутренняя необходимость выступить в защиту правды.

Комсорг Федор Копейка пришел на завод после армии. Он скоро понял, что надо самому стать к станку — только тогда он поймет, какая и кому нужна комсомольская помощь. И с тем же упорством, с каким в армии Федор преодолевал свою физическую нетренированность, он теперь осваивает профессию долбежника. Федор шутливо говорит о себе, что он по натуре долбежник. Таким и оказывается в борьбе за правду.

Достойные партийные деятели — молодой Копейка и двое пожилых рабочих, Василий Прохорович и Маркин, — хорошо очерчены автором. Юные читатели видят, на кого равняться и с кем вступать в борьбу.

«Горе одному» — роман о личной и общественной нравственности, о ее воспитании. В «Сироте» для Дубова главной темой была личная нравственность и ее воспитание, а художественный анализ общественной нравственности оказался как бы второй те-

мой, сопутствующей главной. В «Жесткой пробе» соотношение изменилось — главной темой стала нравственность общественная и воспитание ее в коллективе.

Сила «Жесткой пробы» — в напряжении, страстности заботы автора о подлинной защите интересов социалистического общества от лицемерия, корысти плохих людей. В этом и воспитательная ценность второй книги романа. Она помогает юному читателю верно оценивать стремления и помыслы людей: отличать весомость, продуманность высказываний и действий Василия Прохоровича, Федора Копейки от шумихи, которую поднимают беспринципные карьеристы вроде журналиста Алова или председателя цехкома Иванычева.

4

Дубов всегда присматривался к малышам. Они появлялись в эпизодах почти всех повестей — младшие братья и сестры героев или соседи, встречаемые. Их образы, написанные любовно и приметливо, запоминались, потому что Дубов мастерски сочетает возрастную характерность с проявлениями индивидуальности малыша.

Но впервые главным героем малыш стал у Дубова в повести «Мальчик у моря» (1963).

Направленность повести, ее построение определяются одной репликой и одной мыслью мальчика: «Зачем плохие люди?» — спрашивает он. И невесело думает: «Плохо быть маленьким. Трудно. И не потому, что тебя всякий обидит. То само собой. Главное — столько непонятного...» Это итог всего, что пережил Сашук за несколько дней, изображенных в повести.

Непонятно, *зачем* обижают — несправедливо, жестоко. Все дети знают — нельзя бить маленьких, тех, кто слабее. Почему же взрослые их бьют? Не ремнем — об этом в повести нет речи, — а своими поступками. Походя наносят удары душе ребенка, часто по невнимательности — это стерпеть можно, — а иногда по внутренней грубости, по бессовестности. И это малыша бьет больно — для него справедливость естественное, нормальное состояние мира.

Переживания Сашука Дубов передал проникновенно, психологически точно.

События повести не выходят за пределы житейской обыденности. Но когда малыш, по самой природе своей доверчивый, ждущий добра от людей и света от мира, сталкивается с реаль-

ностью, в которой хорошее соседствует с дурным, справедливость — с ложью или жестокостью, то он переживает нешуточную драму. Она неизбежна для всякого ребенка, пока отношения между людьми далеки от совершенства. Эта драма детства обыденна, и все же первостепенное общественное значение ее несомненно. Недаром столько писателей привлекали к ней внимание своих современников и потомков — от Диккенса до Горького, от Пантелеева до Дубова. Приходится неустанно повторять: взрослые обязаны не разрушать доверчивость и радость жизни малышей. Что для этого нужно? Понимание психики детей, их душевных потребностей, справедливость.

И чем полнее раскроет художник склад души, характер мышления детей, чем сильнее, эмоциональнее он покажет, какие травмы наносит слепота взрослых к их миру, тем больше общественное значение произведения.

Для человека в возрасте Сашука нет ничего обыкновенного. В его восприятии всякий день значителен, полон радостных и горьких новостей — они вызывают множество мыслей, сильных переживаний. Ведь весь мир ребенку нов.

С огорчения мальчика начинается повесть. Артель рыбаков едет на промысел. Мать Сашука — кашевар артели — не позволяет ему взять с собой щенка. Мальчик плачет горько, безутешно — как бросить беспомощного кутенка, оставить его на гибель. Выручает хороший человек — бригадир Иван Данилович. Говорит матери: «Пускай берет, чего ты ребятенку душу надрываешь».

Так с первой страницы писатель вводит нас в мир маленького человека, беззащитного перед взрослыми. А они часто небрежны к тому, что для него жизненно важно, — даже мать. Сашук плачет от беспомощности — он не умеет еще найти нужных слов, чтобы поняли, как дорог ему кутенок, как невозможно бросить живое существо на произвол судьбы. Ведь щенок еще беззащитнее его, он так нуждается в заботе, и так хорошо, так гордо сознавать себя его покровителем. Повезло Сашуку, что бригадир его понял.

Мы и дальше, на протяжении всей повести, видим, как человечность противостоит жестокости — и чаще побеждает, но не всегда вовремя.

С главной темой повести — столкновением доброты с равнодушием, которое оборачивается злом, связана вторая: мальчик осваивает мир — осваивает его в воображении и в реальности.

Вся повесть — разработка этих тем; они переплетаются, варьируются, как в симфонии или в сонате, доминирует то одна, то другая, эпизоды драматические сменяются радостными. И все проникнуто лиричностью. Книга построена музыкально.

Встреча с морем мальчику предстоит впервые. Какое оно? «Бездна», — говорит Сашуку водитель грузовика, в котором они едут к морю. Бездна — значит, без дна. Сашук пытается вообразить — это трудно. У всего есть дно — у колодца и у реки. И когда Сашук уже не воображает, а видит море, его «голубая, сверкающая, слепящая пустота», волшебная и немного страшная, волнует, как таинственное слово «бездна», оправдывает его. Может, и правда море без дна?

Чтобы не возвращаться к этому: Дубов на протяжении всей повести, показывая отношение малыша к слову, раскрывает характерные черты детского мышления. Это особенно важно для взрослых читателей — помогает им разгадывать ход иногда причудливых, на наш взрослый взгляд, ассоциаций детей, понимать их, говорить с ними. Ребенок остро воспринимает метафоричность слова, которую уже не ощущают взрослые, а иногда, напротив, метафорическое определение принимают за буквальное. Видит Сашук длинную резиновую ленту, протянутую от причала к бараку. Ему объясняют — это машина, чтобы рыбу гнать в цех на засолку. «Сашук удивляется и не верит — как это рыбу можно гнать? Что она, дура, чтобы самой на засолку идти?»

Жорка дразнит Сашука. «Как не стыдно, — кричит Сашук, — как не бессовестно!» Рассерженный, он выбегает из барака и пинает своего щенка. Ему сразу становится стыдно и жалко: «Не сердись, я нечаянно, со злости».

Часто кажущиеся нелогичности детского языка, причудливость выбора слов забавны взрослым, вызывают у них смех, и это ребят обижает, заставляет их почувствовать неполноценность своей речи. Смех взрослых в таких случаях вызывает у малыша горькие слезы. И тут напрашивается дидактический вывод. Очень нужно всем нам в общении с ребенком помнить: для него то, что он говорит, — серьезно, он напряжением ума нашел слова, которые кажутся ему подходящими, и не стоит обнаруживать, что нам эти слова забавны.

Воспроизводя речь малыша, писатель, особенно такой пропикновенный исследователь детской души, как Дубов, меньше всего стремится позабавить нас. Слова мальчика, строй его мышления — характеристика индивидуальности Сашука и в то

же время способ художественной типизации. Писатель не сообщил возраста своего героя, но читатель его легко угадывает — мальчику лет пять или немногим больше.

Лирический колорит создается изображением всей гаммы чувств Сашука и, как почти всегда у Дубова, пейзажами — их мягкость, задумчивость совмещается с реалистической точностью рисунка. Детали пейзажа соотносятся с внутренней темой повести. Сашук сидит над обрывом, смотрит на море. «Чайки бесшумно скользят на распростертых крыльях, потом поворачивают и летят обратно, как патруль. Время от времени то та, то другая камнем падает на воду и снова взмывает вверх, держа в клюве рыбку. Чайка на лету заглатывает ее и опять неторопливо летит туда, потом обратно. А один раз большая чайка падает на маленькую и отнимает у нее добычу. Маленькая чайка кричит, и тогда громко, пронзительно начинают кричать и другие чайки. Должно быть, они тоже возмущаются и сердятся на здоровенную ворюгу...» (т. 3, стр. 151).

Тема несправедливости, тема беззащитности маленьких вошла в пейзаж.

Драматический элемент повести определяется как раз встречей Сашука с таким ворюгой. Но об этом чуть позже.

Кроме бригадира артели, который не раз вступает за Сашука, важное и благодатное для мальчика знакомство — «бандит» Жорка. На самом деле он вовсе не бандит. Мать ворчала — «зачем этого уголовника взяли» — и требовала от Сашука: «Ты от него подальше, слышь, сынок?» А Жорка стал мальчику верным и внимательным другом.

Ребенок чуток. Когда ему говорят, что человек дурной, а мальчик видит, что он добр и справедлив, то верит своему впечатлению. И тут тоже нелегкие переживания, трудные мысли — как понять, почему про человека говорят плохо, когда все поступки его хороши.

Жорка рассказал Сашуку, за что в тюрьме сидел: запустил чернильницей в самодура-начальника, который людей мордовал. «Там почти сплошь бабы работали. А бабы известно: молчат да плачут». За них и заступился Жорка. Дело было давно, в 1952 году. Потом пересмотрели, выпустили...

Сашук интересуется:

«— А где он теперь, этот... самордуй?»

— Самодур? Не знаю... Может, и сейчас в начальниках ходит».

Жорка горяч, нетерпим к плохим людям и дурным поступ-

кам. Ему надо расправиться со злом тут же, не медля ни минуты. У него сжимаются кулаки — и пускал бы он их в ход, если б не другой справедливый, по спокойный, положительный человек, бригадир Иван Данилович. Жорка дал ему слово — не драться. Он грубоват, но добр, возится с Сашуком, приучает его не бояться моря, избавляя от страха, который заронило в душу мальчика слово «бездна». И Сашук тянется к нему — Жорка говорит с мальчиком без снисходительности, без пренебрежения, с которыми так часто приходится встречаться малышам. И защищает его. И знает, что подарить. Принес Сашуку кухтыль — один из поплавок, на которых держатся сети. Море выкинуло, а Жорка подобрал. Если бы еще один найти, да связать их веревкой — такие пузыри получатся, что плыви куда хочешь. Но вещь волшебна сама по себе, безотносительно к пользе, которую может принести.

«[...] Сашук бережно несет кухтыль под навес, укладывает на обеденный стол и рассматривает со всех сторон. Стекло толстое, зеленоватое. Оно такое сделано или стало зеленым от того, что плавало в море?.. Может, и в середке что-нибудь есть? Но середку рассмотреть трудно — сетка мелка и густо облеплена ракушками. Они так плотно приросли, что никак не отколупываются; ногой сломался, а ни одна не струнулась...» (стр. 166).

Волшебство бесполезной вещи понимает Жорка, потому он и близок Сашуку.

А вот Игнат Приходько, тоже один из рыбаков артели, не способен к такому восприятию: «Бесполезная вещь, хотя... если разрезать пополам, полумиски будут». Это не случайное замечание — тут характер, мироотношение. Ты «должен с малолетства привыкать себе на пользу стараться», — учит Игнат мальчика. Он презирает Жорку: «Шалтай-болтай, живет вращопырку. Ни кола, ни двора, штанов лишних и то нет...» А у Игната прочный сундучок. «Что в нем, Сашук не видел, так как сундучок всегда заперт всячим замком, а если Игнат его открывает, то обязательно поворачивается так, чтобы никто заглянуть не мог». И Жорка ненавидит скупердяя, жадюгу Игната. Характеры резко противопоставлены, поступки, как увидим, тоже. Работая над «Мальчиком у моря», Дубов, очевидно, думал о читателех помоложе тех, для кого писал «Горе одному». И с безошибочным чутьем иначе строит повесть. Сопоставления здесь резче, очевиднее, поступки добрые и злые изображаются рядом или в самом близком соседстве; хорошие люди вступают в спор с дурными.

Мы не пайдем здесь, как в романе «Горе одному», разработанных биографий, которые определяют склад характера и мотивы поведения действующих лиц. В «Мальчике у моря» изображение поступков человека отчетливо обозначает его характер, поведение объясняет его судьбу (например, Жоркину тюрьму). Такой метод психологического раскрытия образа доступнее восприятию детей младшего возраста.

Но в этой доступности, простоте нет и следа упрощений — «Мальчик у моря», как все зрелые повести Дубова, увлекает, волнует в равной мере и детей и взрослых. Психологическое содержание не обеднено — изменен только способ его раскрытия. И десятилетним читателям ясно, что столкновения между героями повести обусловлены различием их характеров и отношения к людям; ясна им и направленность повести — к защите добра и справедливости. А взрослых обогатит образ Сашука. Писатель с такой отчетливостью и эмоциональной силой изобразил переживания, которые вызывают у мальчика поступки взрослых, что наша мысль невольно идет за пределы изображения, вызывает раздумья об опасности небрежного отношения взрослых к детям, о душевных последствиях этой небрежности для маленького человека.

Злобность Игната, который презирает, ненавидит все, что не дает выгоды, приводит к драме для Сашука. Рыбаки вернулись с моря; в суете на причале азартное участие принимает Бимс — так Жорка назвал Сашиного кутенка. Щенок «подкатывается под ноги Игнату. Тот зло пинает его сапогом. Бимс коротко, будто подавившись, вякает, взлетает в воздух и падает в море». Его вытаскивают, но щенок мертв.

Молча стоят рыбаки. «Сашук слепнет от слез, отчаяния и ненависти». А Жорка «медленно и страшно распрямляется [...] сгребает Игната за грудки и заносит над ним кулак». Ударить не дал Иван Данилович. «Несколько секунд Жорка сумасшедшими глазами смотрит на Ивана Даниловича, жилы у него на шее так вздуваются, что кажется, сейчас лопнут. Он опускает кулак и отталкивает Игната [...] — Иди, гад... чтоб я тебя больше не видел!» (стр. 219—220).

Тут и становится очевидным, что привело в тюрьму Жорку сочетание ненависти ко злу с бешеным темпераментом.

Беспомощности Жорки, который пытается расправиться со злом кулаками, противопоставит сильная спокойствием и разумом справедливость бригадира Ивана Даниловича. Беспомощность

Жорки роднит его с Сашуком. Оба беззащитны перед злом — один по свойствам характера, другой — по возрасту.

Потрясение, которое пережил в тот день Сашук, очевидно, запомнится ему навсегда. Одна из самых важных для Дубова тем — она проходит почти во всех его повестях: огромная значимость впечатлений детства для всей жизни человека и, пожалуй, в первую очередь для формирования его нравственного облика. Правда, не всегда бывает, что зло, нечестность или жестокость, с которыми сталкивается ребенок, возбуждают в нем благородное отвращение, вырабатывают моральную щепетильность и жаркое стремление к борьбе со всяческой низостью, как у Алексея Горбачева. Все знают, что часто дурная среда оказывает разлагающее влияние. Тем важнее, что Дубов знакомит читателей с подростками, которые убегают от зла и пытаются противостоять ему, знакомит с малышами, глубоко переживающими несправедливость и жестокое равнодушие.

Чему научит Сашука его ранняя встреча с бессмысленной жестокостью и злобой? Этого мы не знаем — ведь всего несколько дней его жизни изображены в повести. Впрочем, намек на то, как отложатся в памяти Сашука события тех дней, в повести есть. Игнат оказывается не только жестоким, скупым, он еще вор и негодяй. В тот же день, когда он погубил щенка, выясняется, что Игнат украл и спрятал в свой сундучок артельное сало, да еще попытался оклеветать больную мать Сашука, и мальчика, и щенка — они, мол, сало съели. Артель его выгоняет.

Показано сцепление качеств, определяющих облик человека. Любовь к стяжанию приводит к воровству, презрение ко всему, что не приносит выгоды, — к расправе над щенком, стремление выгородить себя — к клевете. Таким, очевидно, и запомнится Сашуку весь этот эпизод его детства — клубок нравственной грязи. И у здоровой натуры, а именно таким изображен Сашук, должно родиться отвращение к моральной нечисти, стремление противодействовать ей.

Не так уж много злых на страницах повести — хороших больше. Добрые и внимательные формируют душу мальчика, жестокие наносят ей раны — шрамы от них остаются надолго, может быть навсегда...

Эпизод гибели щенка — в конце повести. А прежде было важное для мальчика знакомство со Звездочетом — так отрекомендовался Сашуку астрофизик, путешествующий на «Москвиче» с женой и дочерью. «Бородатый чудик» в трусах и разрисо-

ванной рубашке — определяет его Сашук. Первый разговор с ним философский — мальчик интересуется, правда ли, что своя звезда есть у каждого человека. Звездочет подтверждает, но ставит перед Сашуком сложную задачу — перевести поэтическое представление о реальной «своей» звезде в небе в план метафорический. Звезда низводится с неба на землю, поиски ее становятся делом, трудом. Для начала надо рано вставать, советует Звездочет, преодолевать лежь, а то можно и жизнь проспать. И тогда не найдешь своей звезды... Дидактично это только в кратком пересказе — разговор в повести не надуман и серьезен.

Тайный поход ночью к пограничникам, чтобы посмотреть, как они ловят шпионов, отношение Сашука к богу и его чудесам, о которых рассказывала бабка, встреча с подлинным чудом, с «оранжевым богом» — автомобилем, в котором путешествует Звездочет... Все эти эпизоды значительны, психологически достоверны, во многом определяют тональность «Мальчика у моря». Но останемся в пределах стержневой темы повести.

С Анусей, дочкой Звездочета, Сашук быстро находит общий язык. Он подарил ей дохлого краба, и Ануся, по совету отца, приняла подарок. Но вот жена Звездочета...

«— Где ты взяла эту вонючую гадость? — с отвращением говорит Анусина мама, выхватывает у нее из рук краба и отшвыривает в сторону».

Она из тех, кто отшвыривает и дохлых крабов и живых людей. Эта избалованная, себялюбивая дама по душевной грубости оказывается во внутреннем родстве с Игнатом. Ни слова не говорит автор об этом родстве — сопоставление он предоставляет читателям.

«— Зачем ты привела этого грязного мальчишку? Вон у него болячки какие-то на носу... Подцепишь какую-нибудь инфекцию [...]».

Дальше Сашук не слушает. Он поворачивается, засовывает сжатые кулаки в карманы и уходит. Уши у него снова горят. От обиды» (стр. 176).

Это только первая обида. Дружба с Анусей налаживается, но снова мать грубо гонит Сашука — ей нет дела до чужих соплевых детенышей. Трудно с ней Звездочету, доброму, но с характером слишком мягким для такой жены. Тут опять соседство злого с добрым, прямое их противопоставление. Звездочет страдает и всякий раз, несмотря на противодействие жены, восстанавливает справедливость. Он доставляет Сашуку высшую ра-

дость — катает его на «оранжевом боге» и даже позволяет погудеть. Всякий раз, как Звездочет делает добро, жена его бесится и требует зла. Образ ее вполне реалистичен, но все же это в какой-то мере и мачеха народных сказок (впрочем, и мачехи сказок ведь не придуманы — фантастичны только счастливые похождения их падчериц). Как раз для сказок характерно такое прямое противопоставление добра и зла, как в «Мальчике у моря».

Заболела мать Сашука, она может погибнуть, если не отвезти ее немедленно в больницу. Бегает отец, — ни лошади, ни машины нигде нет. Только у одного сытого бюрократа «газик». Но ему чужая беда — не беда. Неохота ему время терять — ждать, пока обернется машина. Тут всплывает в памяти Сашука, свидетеля разговора отца с бюрократом, образ злого начальника, которого побил Жорка, и непонятное слово, которым его назвал рыбак. «Сам себя не помня, Сашук сжимает кулаки и что есть силы, со всей злостью, на какую способен, кричит в налитую, обтянутую рубашкой спину: «Самордуй!» У него уже составилось представление о *типе* людей, которых можно обозвать этим словом.

А матери все хуже. На счастье, приезжает с прогулки Звездочет. Сашук ведет к нему отца. У Звездочета, конечно, сомнений нет — надо везти. У жены его тоже сомнений нет — везти не надо: «Хватит с меня грязи, благотворительности, паршивых мальчишек...»

Не потерявший совести Звездочет отвозит мать Сашука в больницу, но и жена на своем настояла — на следующий день семья уезжает на курорт.

А Сашуку снится сон. Звездочет везет его проведать мать в больницу — то есть не везет, Сашук сам ведет машину, а Звездочет рядом, пассажиром. На дороге встречаются развалившуюся машину самордуй. Тот униженно просит подвезти его. Но Сашук и Звездочет непреклонны: «Пусть теперь сидит здесь. Пускай знает про справедливость».

Мчится машина, сигналил Сашук, и встречает их мамка, веселая, совсем здоровая. Доктор говорит Жоркиным голосом:

«У нас в два счета. Наука!»

«Тогда садитесь, — говорит Звездочет, — и я отвезу вас на край света. Или прямо в космос...»

Тут Сашука разбудили, и он заходится отчаянным плачем.

«— Ты чего, дурной? — удивляется Жорка.
— Не-правда!.. — захлебывается слезами Сашук.
— Что — неправда? — спрашивает Иван Данилович.
— Все неправда! — кричит Сашук и плачет, спрятав лицо в согнутый локоть» (стр. 213).

В сказках справедливость восстанавливается волшебством, в реалистической повести Дубова — во сне.

Только во сне оказывается здоровой мать, только во сне может Сашук научить самордую справедливости...

Уезжает Звездочет с семьей. И Сашук дарит Анусе самое дорогое, что у него осталось, — кухтыль из зеленого стекла. Сашук счастлив своей щедростью, Ануся счастлива подарком.

«Мать смотрит на кухтыль, ноздри у нее начинают раздуваться и белеют.

— Опять какая-то грязная гадость?

Она выхватывает у Ануси кухтыль, яростно отбрасывает его в сторону [...]. Ануся в ужасе всплескивает руками, поднимает опавший мешок из сетки — там звякают стеклянные обломки.

— Зачем! Как не стыдно! — кричит Ануся и, заливаясь слезами, бросается к отцу: — Папа, папа, ну скажи же ей!..

[...] Вместе с кухтылем разбивается еще что-то такое, чего Сашук не умеет сказать словами, но отчего ему становится невыносимо горько».

Вот так и ранят детские души равнодушные или злые люди.

Потом та история с Игнатом — гибель щенка. Сашук корит себя: оставь он кутенка дома, может, жил и жил бы...

Насыщенны событиями, переживаниями, мыслями дни мальчика у моря. Были радости — дружба с Жоркой, Звездочетом, Анусей, знакомство с «орапжевым богом». Были горечи, встречи, жгущие душу несправедливостью плохих людей.

Всю гамму переживаний пройдет десятилетний читатель вместе с Сашуком. С ним будет счастлив поездкой на автомобиле, с ним будет плакать над погубленным бессмысленной злобой щенком, над чем-то разбитым вместе с кухтылем...

И взрослый читатель не останется равнодушным к этой глубоко эмоциональной, трогательной повести о справедливости и зле.

Трудно быть маленьким. Не забудем об этом. Постараемся помочь каждому Сашуку, с которым столкнет нас жизнь, чтобы

меньше было вокруг него непонятного зла, чтобы жил он в мире справедливости — в мире Жорки, Ивана Даниловича, Звездочета, а не Игната и Анусиной мамы. К этому зовет Дубов, об этом его мечта, тревога и забота.

5

Не буду говорить о двух повестях Дубова, опубликованных в 1963 году. Одна из них — «У отдельно стоящего дерева» — связана с нашей темой. Ее герои — взрослые; действие происходит во время войны, и написана она под свежим впечатлением недавних событий. Время работы над повестью указано 1945—1963, и первая дата чувствуется отчетливее, чем вторая, — повести не хватает той художественной зрелости и глубины психологической трактовки, которыми вполне обладал Дубов к 1963 году.

Другая повесть — «Небо с овчинку» — о подростках, их приключениях в лесном поселке. Повесть написана мастерски. Лепка образов, изображения быта, пейзажи — все это на уровне тех повестей, о которых мы говорили в последних главах. Не разбираю эту повесть, написанную увлекательно и добротнo, лишь потому, что в творческой биографии Дубова мне представляются особенно интересными его взлеты к новому литературному качеству, к новой силе художественного исследования, к большей значительности в изображении детей и взрослых, их психологии и взаимоотношений.

Такие качественные взлеты, как мне представляется, — «Сирота», «Мальчик у моря» и, наконец, повесть «Беглец» (1966), последняя опубликованная ко времени, когда я пишу эти строки. Снова она адресована взрослым и подросткам. Психологический строй «Беглеца» очень не прост и во всей глубине доступен только взрослым. Мальчик у моря, маленький Сашук, страдает оттого, что непонятно — зачем плохие люди; для подростков все обстоит несколько иначе. О соседстве и борьбе дурного с добрым они уже кое-что знают, их жизненный опыт шире. Кое в чем ранимость уменьшилась, заглубели внешние покровы души, но только формируются ее глубинные слои — они теперь самые нужные, самые ранимые. На этом построена одна из психологических линий «Беглеца». Она понятна юным читателям. Но есть и другие линии — связанные с переживаниями взрослых героев повести. И тут Юрка, будущий беглец, оказывается примерно

в том же положении, что и его ровесники — читатели этой повести. Понять во всей их сложности психологические коллизии, возникающие между взрослыми героями, не всем подросткам под силу, но почувствовать, уловить умом и сердцем главное, определяющее, они могут.

Интуитивное восприятие внутренней ценности людей, их душевного строя нередко опережает осмысление и у взрослых участников или наблюдателей событий. А у детей — почти всегда. Именно на это чутье и ориентируются писатели, которые, как Житков, как Дубов, не считают нужным упрощать жизненные ситуации и душевные конфликты, адресуя свои книги юным читателям.

Я вспоминаю здесь Бориса Житкова, потому что он первым в нашей детской литературе решился писать о гибели людей, об убийствах не в книгах о войне и не в детективах или приключенческих повестях, а раскрывая психологические драмы. Секрет доступности подросткам таких рассказов Житкова — в отчетливости моральной идеи. Она не высказывается прямо, она поставлена перед читателем как проблема, которую он должен решить для себя, переживая события рассказа, обдумывая поведение его героев.

Литературный метод Дубова в таких книгах, как «Горе одному», «Мальчик у моря», несколько иной. Моральный вывод здесь вытекает из ситуаций более непосредственно, прямо, чем, например, в «Механике Солерно» или в «Погибели» Житкова. Справедливо — несправедливо, добро — зло, благородно — неблагородно, все это в повестях Дубова, о которых мы говорили, настолько очевидно, что задача нравственной оценки поведения или характера героя перед читателем не возникает — она отчетливо решена автором.

Для писателя важно в этих книгах другое — создать характеры и ситуации, возбуждающие эмоции достаточно сильные, чтобы вызвать у читателей стремление к действенной защите справедливости, к борьбе со злом всюду, где бы оно ни встретилось на его пути.

В психологических и моральных проблемах «Беглеца» нет такой очевидности противопоставления зла добру, как в «Горе одному» и «Мальчике у моря». В решении этических задач, поставленных повестью, должны принять участие читатели (потому в связи с «Беглецом» я и вспоминаю о рассказах Житкова). Книга требует от них душевной и умственной работы, кото-

рую возбуждает вживание в события и в нравственные коллизии повести.

...Живет Юрка в уединенном домике с добрым дедом — дорожным мастером, бабкой (все зовут ее Максимовной), с инвалидом войны, сильно пьющим отцом и громкоголосой матерью. До ближайшего поселка километра четыре.

Эта уединенность жизни и труда — вне коллектива, вне всяких общественных интересов и связей (мать Юрки работает по ремонту дороги, которым ведает дед) — очевидно, и породила, укрепила затхлую атмосферу мещанства, в которой, до начала событий повести, совсем неплохо чувствовал себя ее герой — Юрка.

Домик стоит у моря, в стенной части Крыма. События в жизни героев, их переживания у Дубова всегда органически связаны с пейзажем, и прежде всего с морем или рекой — это стойкая особенность его произведений. Море или река даже не фон, а, хочется сказать, действующее лицо повестей — так неразрывно связаны с ними сюжеты «Огней на реке», «Мальчика у моря», «Беглеца», и отчасти «Сироты».

Жизнью Юрка в общем доволен — правда, ребят маловато: двое малышей и брат, Славка. Да еще школа далеко. Но хороший человек, шофер, по прозвищу Сенька-Ангел, часто подвозит. И велосипед есть. Все лето можно купаться хоть каждые пять минут. В семье Юрку не слишком обижают, хотя ругают часто, иногда и затрещину получит.

Обыкновенность жизни нарушается приездом людей из другого мира — москвичей Виталия Сергеевича и Юлии Ивановны. Они путешествуют на автомобиле и пленились пейзажем, особенно бугром близ Юркиного дома — он «был окутан бледно-розовым дымом — тамариск цвел». Цветущий тамариск — лирический фон «Беглеца».

Там, на бугре, и поставили свою палатку приезжие. Первое открытие для Юрки: «Он жил и жил и никогда не думал, красиво здесь или нет. И никто не думал об этом и не говорил [...]. Наоборот, все жаловались, как плохо тут жить на отшибе — ни людей, ни магазина, ни клуба» (т. 3, стр. 274). И никто не любовался тамариском — его в этом безлесном краю рубили на топливо.

Как будто не очень значительно открытие, что место, где живет Юрка, красиво. На самом же деле тут вступает одна из стержневых тем повести, и с каждым эпизодом она раскрывается все шире и полнее. Юрка открывает, что мир и людей можно

воспринимать иначе, чем привыкли в его среде. И это другое восприятие ценнее, глубже, обогащает ум и сердце, помогает разглядеть красоту не только природы — нет, красоту и безобразие людей, их душевного и нравственного облика. Юрка учится видеть, размышлять и критически оценивать. Конечно, сам он еще не может понять, что внесли в его жизнь приезжие, чему он учится. Но Юрка как раз в том возрасте перелома, брожения, когда уходит детское восприятие мира.

Снова, как и в «Мальчике у моря», возраст не назван, но уверенно угадывается. «Досаждало ему только одно: он начал стесняться. Раньше этого как-то не было или он не замечал, а теперь стал замечать и стеснялся все больше [...] при других становился неловким и неуклюжим, спотыкался и все ронял, ходил, как спутанная лошадь, руки и ноги делались большими, нескладными, их некуда было девать, он старался держаться свободнее, развязнее, от этого получалось еще хуже, и его начинали ругать, а он улыбался. Не потому, что ему было смешно, а потому, что очень стеснялся, но другие этого не понимали и ругали его еще больше. И для полного счастья ему не хватало только одного — чтобы исчезла эта скованность и он держался уверенно и свободно, ну, например, как папка...» (стр. 284).

Взрослый читатель, конечно, оценит мастерство, с которым Дубов дает психологический портрет возраста: одной деталью душевного самочувствия мальчика — скованностью — и одной деталью внешнего выражения этого самочувствия — улыбкой некстати.

Дед помогал Виталию Сергеевичу ставить палатку, и вечером его с Максимовной приезжие пригласили закусить. Выпили. Дед быстро захмелел, и Максимовна на обратном пути его «костила последними словами за то, что наклюкался, как свинья...» И наутро костила. Припомнила, что ласки от него не видит.

«— Да ты что, Максимовна, неуж мне на старости за тобой сызнова ухаживать?»

— А что старость? Вон этот: голова седая, а сам так и норovit, чем ей догодить. «Юленька да Юленька»... То-то она такая гладкая да ухоженная. А ты за кобылой больше глядишь...»

«Юрка с удивлением подумал, что и на самом деле эти приезжие держатся, разговаривают друг с другом совсем не так, как дед и Максимовна [...]. А папка и мамка ругаются то и дело. Особенно, когда выпьют [...]. И никто из всех, кого Юрка знал,

никогда не разговаривал друг с другом так ласково и не смотрел так, и не улыбался, что видно — улыбаются они потому, что им приятно смотреть друг на друга...» (стр. 282—283).

Так возникает у отрока критическая работа сознания. Со сравнения привычного и, как думалось Юрке, естественного, всеобщего характера общения близких людей друг с другом с иным стилем отношений, в котором мальчик почувствовал внутреннюю красоту.

С первого дня знакомства с приезжими, когда он узнал, что бугор с тамариском красив, а разговаривать с близкими, смотреть на них можно совсем не так, как дед и Максимовна или мать с отцом, начинается для Юрки цепь открытий, критических переоценок.

Еще недавно, страдая от своей вдруг появившейся скованности, Юрка завидовал развязности отца. Но, увидев, как всегда ровен, нетороплив Виталий Сергеевич, Юрка заметил, что отец неприятно суетлив и «даже стал стесняться, будто суетился не папка, а он сам».

Виталий Сергеевич со всеми одинаков. «Голос у него спокойный, не громкий, но почему-то, когда он заговаривал, все умолкали и слушали, и он будто знал, был уверен, что так и будет, даже не пытался говорить громче, перекиривать других. Ну, прямо как Сенька-Ангел сказал — авторитетный [...]. Вот таким и захотелось стать Юрке. Спокойным, сильным и авторитетным» (стр. 286).

Потрясающее открытие: Юрка почувствовал, что ему нравится среда, в которой он живет, он не хочет быть таким, как его близкие. Тут начало самопознания; тут характерный для вдумчивых мальчиков его возраста поиск идеала, эталона для своего будущего. Одни его находят в книгах, другие — в жизни. Юрка не приучен читать книги. Свой эталон он нашел благодаря способности наблюдать и критически осмысливать наблюдения. Мы еще ничего не знаем о том, что произойдет с Юркой в ближайшие недели, и не узнаем из повести, как сложится его характер и судьба в грядущие годы. Но уже по первым страницам, по первым мыслям Юрки, чувствуем, что натура его не вовсе заурядна — Юрка начинает раздумывать об укладе среды, в которой живет, едва появился материал для сравнения. Мальчик умнее, интеллектуальнее своего окружения.

После критической переоценки быта в своем доме (или, вернее, параллельно и в связи с ней) рушатся детские, бездумные

представления Юрки о том, что такое искусство. Его папка пишет картины. «Конечно, Юрка понимал еще мало, но что папка здорово рисует, это он понимал хорошо. У него все такое похожее. Видно каждый камешек, каждую веточку. И все такое красивое. Даже красивее, чем на самом деле. Если уж луна, так желтая-прежелтая, солнце краснее, чем светофор в городе перед базаром, а таких зеленых листьев и травы не было даже в городе...» (стр. 300).

И вот оказывается, что это плохо, если красивее, чем на самом деле. Юркин папка рисовать, а тем более писать картины не умеет — это объясняет незадачливому художнику Виталий Сергеевич. Базарный лубок, который портит вкус народа. Не для себя, не по внутренней потребности пишет картины (перерисовывая с открыток) Юркин папка, а на продажу. И от покупателей, хвастает он, отбою нет: «Народ ведь стал культурнее, все хотят жить красивше...» Вот и предлагает он красивую жизнь — «...озеро, все заросшее широкими, с тарелку, листьями и белыми цветами, а поверх листьев и цветов лежала тетка с угольно-черными глазами. Сама она была розовая, как семейное мыло, и совсем голая, только стыдное место прикрывал белый шарфик, который сам по себе висел в воздухе. И здесь тоже были белые гуси с длинными шеями и желтая луна. Юрка не понимал, почему эта толстомытая тетка не тонет, и про себя думал, что, если б он умел рисовать, он бы рисовал не этих голых теток, а самолеты и танки, Чапаева, как он летит на белом коне, или космонавтов, как они гуляют в космосе (стр. 299—300).

Юрку не устраивали сюжеты, Виталий Сергеевич в ужасе и от сюжетов и от выполнения картин. Неожиданно сильное впечатление произвело на него художество Нечаева, Юркиного папки. Ему захотелось выпить. И за бутылкой коньяка он раздумывает вслух, говорит Нечаеву об искусстве, о своей работе, вспоминает о художнике Расторгуеве: «Уж если нарисует мопса — на нем все шерстинки можно пересчитать», вспоминает о статуях в садах: «Серийные пионерчики с горнами, гигантские бабы с веслами, которых белят два раза в год [...]. Это же пропаганда пошлости!»

Но, бросив камни в пошлость Расторгуева, стандартных статуй, в изделия Нечаева, Виталий Сергеевич бросает камень и в себя... «Если по большому счету, то мы с вами одного поля ягоды...» И развивает эту тему. «Помесь ласточки со свиньей» —

называет он здания, построенные по его проектам, поправленным другими.

Виталий Сергеевич не хотел создавать роскошные дворцы спорта, бракосочетаний, пионеров, которые были в моде одно время. Он тогда бросил проектировать — и тут его драма художника. «Не выдержал, сбежал па кафедру. И что? Создал школу, воспитал смелых новаторов? Чего достиг?» (стр. 307).

В малевании Нечаева Виталий Сергеевич увидел злую пародию на свои испорченные безвкусными поправками проекты.

Что же повял Юрка в этой драме? Не много, конечно. Но он узнал, что папкины картины никуда не годятся, и почувствовал, что искусство не развлечение, не промысел, а содержание жизни художника. Папка уехал в поселок, пил там и хвастал, что их таких только два — он и академик-лауреат по фамилии Расторгуев. «Если уж что и нарисует, так уж в точности, все как есть».

Юрка в отчаянии: «Как же это могло у папки все перевернуться? Или он нарочно врет и выдумывает? Зачем?» Решить эту психологическую задачу мальчику, разумеется, не под силу — откуда ему знать, в какой форме может проявляться чувство собственной неполноценности, сознание неудачливости, пропавшей жизни. Но остро переживает Юрка, что чужим, неприятным, неуважаемым становится для него отец. Юрка стал свидетелем его хвастовства, потому что мать послала мальчика привести отца домой. На обратном пути пьяный отец разбивает Юркин велосипед и уходит куда-то — еще пить и еще хвастаться.

А Юрка сильно ушиб лоб, кружится голова, тошнит — и в школу теперь придется пешком ходить. Он, почти теряя сознание, тянет на себе останки велосипеда. Никогда ему еще не было так плохо. А дома мать больно ударила за то, что поломал велосипед и отца не привел.

Не обиду испытывает Юрка — его охватывает злость. На фоне гармоничных отношений приезжих — там, в розовом дыму цветущего тамариска, — отвратительной становится для Юрки жизнь в его семье.

«Он отчетливо увидел, как все было уже много раз, как будет и теперь: мамка приведет упирающегося отца и станет укладывать его спать, а он будет хорохориться, обзывать ее всякими словами, а мамка его тоже, он полезет драться, и она даст ему сдачи, потом они помирятся и лягут вместе спать, а мо-

жет, и не помирятся, просто папка свалится и захрапит...» (стр. 316).

Не хочет, не может он этого больше видеть. И уходит к бугру, где стоит палатка, зарывается в стог сена.

Прежнее восхищение развязностью отца сменилось стыдом за него, прежнее бездумное отношение к укладу жизни в семье сперва вызвало критические мысли, а потом и ненависть. В сущности Юрка уже внутренне ничем не связан с родителями, его уход из дому психологически подготовлен. Он тянется всем сердцем к тому строю и культуре отношений между людьми, которым он учился в палатке приезжих. Но еще много должно произойти прежде, чем Юрка убежит.

Утром Юлианна, как зовет ее Юрка, нашла мальчика около стога, перевязала ему ранку на лбу. У нее были ласковые, нежные руки, и тут, когда она осторожно промывала ранку, Юрке «почему-то вдруг стало отчаянно жалко себя, и он впервые за все время заплакал».

А потом снова приходится сравнивать. Виталий Сергеевич ни о чем не расспрашивает. А прибегает мамка — и говорит, говорит, стараясь угадать, рассказал ли Юрка, как все было. «Юрка понимал, что она пытается заговорить зубы, видел, что и приезжие тоже понимают это, ему стало стыдно за нее — зачем она врет и изворачивается, никто ведь ее ни о чем не спрашивал, а она все объясняла и объясняла» (стр. 319). Вот теперь и за мать ему стыдно. Все понял Виталий Сергеевич — увел Юрку купаться.

«Зачем люди пьют?» — спрашивает на берегу Юрка Виталия Сергеевича. «Это прилипчиво, как зараза, как неизлечимая болезнь. А попросту — это трусливое бегство. Трусливое и бессмысленное — в бутылку. Из нее-то уж во всяком случае выхода нет. Только один — смерть...» (стр. 321).

Ответ Юрке — это может быть и напоминание себе? Мы уже видели и увидим дальше, что Виталий Сергеевич от мучительных раздумий убежал в бутылку.

И тут, на берегу, в задушевном разговоре, Юрка окончательно понял, чего требует его душа: «Уйду я от них. Совсем». Он не может объяснить почему, и Виталий Сергеевич снова не спрашивает. Только говорит, что «бегство — не выход. Бегство — тоже от слабости, малодушия». А это только к Юрке обращено или, быть может, и к себе?

Одна из черт своеобразия повести, глубины ее подтекста в том, что переживания мало что выдавшего мальчика и взрос-

лого человека с трудной судьбой оказываются как бы параллельными.

Тут на берегу моря Виталий Сергеевич сделал необыкновенный рисунок: смотришь вблизи — заросший тамариском бугор, тент, натянутый у палатки, и крыша дома, где живет Юрка; смотришь издали — на рисунке весело смеются глаза Юливанны. И называется рисунок «Счастье». Но Юливанна сказала, что счастье куцее и ничего само собой не уладится. У обоих испортилось настроение, и Виталий Сергеевич пошел пить коньяк.

Так копятя от страницы к странице предвестия драмы, ее психологические предпосылки. Как обычно у Дубова, пока не происходит событие, поглощающее все душевные силы героев, определяющее их поступки, ломающее жизнь, предвестия проходят на фоне обыденности, в которой много и радостных дней и небольших огорчений, обид, омрачающих настроение.

Радостен был день, когда Юрка с мальчиками ходил ловить рыбу и не очень-то съедобных крабов, чтобы угостить друзей в палатке. Тяжелым был день, когда Юрка, подходя к бугру, услышал, как Юливанна раздраженно говорила о нем, о вечной его улыбке, назвала мальчика непонятным ему словом «кретив». Она не поняла того, что знал Виталий Сергеевич, покрасневший, когда оказалось, что Юрка слышал сердитые слова: улыбался Юрка от смущения, от скованности. Самое глупое, что он и тут продолжал улыбаться.

Он невольно все думал о словах Юливанны — почему они так задели, так обидели его. Ведь его дома и в школе часто ругали, привык. Один дед его не ругал — он добрый. И после этого размышления идет эпизод, казалось бы проходной, но психологически очень важный. Мальчики как-то нашли гнездо с птенцами и с нежностью следили, как они живут, как прилетает мать их кормить. А добрый дед тоже нашел это гнездо и бросил птенцов своему коту.

«— Ты зачем птенцов кошке? — закричал Юрка.

— А что, кошке тоже исть надо, — сказал дед, ласково щурясь.

— Птенцов, да?

— А чего их жалеть? Их много» (стр. 337).

И снова безудержная злость охватывает Юрку. Он искал, что бы разбить, поломать, уничтожить.

Видно, он почувствовал фальшь дедовой доброты, почувствовал, что за ней кроется равнодушие, душевная пустота. Это не

сказано словами, это изображено поступками. Дубов в «Беглеце» пишет психологические портреты, предоставляя осмыслить их читателям, и осмысление дает иногда тот же эффект, что рисунок Виталия Сергеевича: смотришь вблизи — пейзаж, издали — смеющиеся глаза. И то, что это у Дубова получается, — еще одно свидетельство зрелости и самобытности его таланта.

Мы еще встретимся с добротой деда — эпизод с птенцами тоже предвестие.

А потом опять светлый день с Виталием Сергеевичем — он старается, чтобы Юрка забыл, как обидела его Юливанна. Его непоказная доброта серьезна, он бережет душу мальчика. «Слово, Юра, — опасная вещь. Им легко ранить человека, можно даже убить. Не в прямом, конечно, смысле... Юлия Ивановна совсем не хотела тебя обидеть. Слово, которое она употребила, попросту означает «отсталый». Но ведь это правда! Ты второй год в третьем классе [...]» (стр. 341). И говорит Виталий Сергеевич, что надо много читать, подумать о будущей профессии. Тут опять, совсем мельком: когда Виталий Сергеевич наклонился, «на Юрку пахло спиртным». От чего бежит Виталий Сергеевич?

Юрка говорит: «Я в интернат хочу». Тут Виталий Сергеевич, очевидно, не понял, что именно общение с ним и Юливанной родило у Юрки стремление вырваться из среды, в которой жил, — уйти и от вечно пьяного отца, и от доброго деда. «Думаешь, там будет легче — не надо учиться? От своего долга никуда, брат, уехать нельзя [...]» — говорит он.

А это сказано Юрке или себе? От долга уехать нельзя — еще одно предвестие.

Потом пришел шторм. Он подкрался исподволь, незаметно. Для знающих прежние повести Дубова нет неожиданности в том, что шторм в жизни героев начинается в час шторма на море. Мы уже много раз видели, как тесно связаны в художественном мышлении Дубова переживания людей, события их жизни с природой, с солнцем и бурями, с морем или рекой, с ветром или штилем.

Шторм подкрадывался исподволь и к героям «Беглеца». Я ради того и напоминал эпизоды, чтобы показать, с какой психологической убедительностью, внутренней логикой ход событий и склад личности двух главных героев повести — Юрки и Виталия Сергеевича — приводит к шторму в их жизни...

Первый порыв ветра сорвал тент автомобиля. Второй ветровой удар унес косынку Юливанны. «Кусты тамариска пригну-

лись, розовое облако сорванных соцветий понеслось за косынкой». Это не просто детали бури, тут метафора. Ветер сорвал цветы тамариска, шторм уносит куцее счастье.

Ветер стих. «Уже все, он больше не будет?» — спросила Юлия Ивановна. «Это только прелюдия». Прелюдия катастрофы — в переживаниях Юрки, в беседах, размышлениях и коньяке Виталия Сергеевича, в пьянстве отца, которому врачи запретили пить, и, наконец, в картине начала шторма. Все это создает настроение повести, ее колеблющуюся атмосферу, постепенно сгущающуюся в предштормовую.

Ветер уже «невидимой упругой степой давил на лицо и грудь». Виталий Сергеевич пьет коньяк и беседует с Юркой. Вдруг море выкинет сундук битком набитый дукатами, и тогда «поедем куда глаза глядят, на край света, например», конечно, с Юлией Ивановной, считает Юрка. Бежать на край света от сложностей жизни мечтает Виталий Сергеевич? От коньяка? От кафедры? Или просто Юрку развлекает? Пусть подумает читатель... А может, это будет не сундук, продолжает фантазировать Виталий Сергеевич, а бутылка и в ней призыв «SOS», «Спасите наши души!». «Спасать можно тело, жизнь, а когда лезут спасать душу... Мы не будем лезть ни в чью душу — попробовали, как другие лезут в нашу...» И тут, видно, неблагоприятие.

Юливанна пришла и схватила бутылку: «С твоим сердцем, в такую жару, на солнцепеке...» Виталий Сергеевич обещает без позволения больше не пить. «Страус перестал прятать голову...» И больше ни от чего не будет прятать.

«— А что случилось?»

— Ничего. Просто я созрел. Как созревают запоздалые овощи» (стр. 346).

Пока готовится обед, пошли к морю. Виталий Сергеевич учил Юливанну и Юрку подпрыгивать, когда подходит волна. А потом решил как следует выкупаться в бушующем море. Он «оглядывался, поджидая набегающую волну, а как только она подошла, быстро и сильно заработал руками, оказался на ее гребне и вместе с пею пошел к берегу. Но волна ушла вперед, он остался за ней и стал поджидать следующую. Она пришла, подхватила его, понесла, он открыл рот что-то крича, поднял руку и скрылся под водой» (стр. 348).

Так кончилась жизнь одного из героев повести.

И вскоре открывается смысл намеков, неясных Юрке реплик, одно из значений разговоров о страусе, прятавшем голову, одна из причин бегства в бутылку.

«Лицо Юливанны дрогнуло, она закусила губу, потом, сдерживая себя, с трудом проговорила, все так же глядя в землю:

— Пошлите телеграмму... Деньги у меня в сумочке, в палатке. Там его паспорт и адрес...

— Кому телеграмму?

— Его жене.

У папки отвисла челюсть, глаза деда спрятались в морщинах, мамка и Максимовна переглянулись, лица их одеревенели.

— Как же это, — сказал дед, — а...

Юливанна подняла голову, посмотрела ему в лицо.

— Я не жена... Мы... А, да что вам до этого?..

Она повернулась и пошла назад, к берегу» (стр. 353—354).

Там она потеряла сознание. Привести ее в чувство не удалось. Появляется со своим грузовиком шофер Сенька-Ангел. Всегда у Дубова, когда он изображает среду душного мещанства, подлости или тупой бюрократизм, появляются и хорошие, справедливые люди. Сенька-Ангел сразу уловил, что не потрясение несчастьем, не сочувствие горю владеет сейчас мыслями Юркиных родителей и деда, а неожиданная радость — роскошная сплетня. Сенька увозит еле живую Юливанну в больницу, у нее шок.

А в Юркином доме смакуется событие. Мальчик «не мог больше выносить, не мог видеть, как они переглядываются, подмигивают, кивают друг другу и говорят, говорят что-то неуловимое, скользкое и чему-то даже будто радуются... Как они могут?!»

Ночью папка куда-то уходил. Позже Юрка понял, что ходил он к палатке. Все следующие дни он пьянствует беспробудно. А дома гости, сплетни, сплетни.

«— Так ить это и сразу бы догадаться... Оп же перед ей прямо расстилался. Разве законный муж о седой голове будет перед женой эдак-то: Юленька да Юленька...» (стр. 359).

Это Максимовна говорит — радостно находя оправдание тусклой своей жизни с дедом.

Приезжает жена Виталия Сергеевича со взрослым сыном. Их больше всего беспокоит, как машину в Москву перегнать и увезти вещи. Это важнее горя, важнее открытия, что ее муж был тут с Юлией Ивановой. Юрка теперь понимает, почему Виталий Сергеевич уехал от жены. Он увидел еще одну ипостась того мещанства, той тусклой жизни, которую он возненавидел. Мать и бабка наговаривают жене наперебой на Юлию Ивановну, и жена жадно слушает...

Облетевший куст тамариска был предвестием несчастья. Теперь Юрка находит запутавшийся в корнях тамариска надорванный листок с отпечатавшимся на нем следом каблука. Это рисунок Виталия Сергеевича — «Счастье»...

Тонка и прочна художественная ткань повести, сложен ее рисунок. Все выраженное и в то же время недосказанное в эпизодах, разговорах, иногда словно незначительных, иногда ведущихся как будто об одном, а на деле скрывающих важный подтекст, складывается в композиционно строгую картину. Ничего лишнего. Каждая деталь и каждое слово необходимы — отсутствие хоть одного уменьшило бы многозначность повести, нанесло урон психологической точности, полной убедительности поведения героев, внутренней логике характеров.

Вот уже позади трагические события, уже мы прочли, как лебезившее перед Юлией Ивановной семейство обливает ее помями; кажется, к концу идет повесть, но к Юрке шторм еще только подкрадывается.

Возвратилась из больницы за своими вещами Юлия Ивановна — она поникла, погасла, постарела. Ее провожает Сенька-Ангел. На ее «здравствуйте» никто не ответил, кроме деда.

«— Странно,— сказала она.— Я не помню где, но у меня были деньги... Не очень много, но были...»

Папка ужасно засуетился, дедовы глаза спрятались в морщинах, рот у Максимовны вытянулся в ниточку. А Юрку почему-то обдало жаром».

Юливанна попросила немного денег в долг.

«Время шло, а они молчали. Молчали и молчали...»

— Еще чего! — сказала мамка.— Кабы у нас лишние деньги, мы б тоже по курортам ездили... А тут не знай, чем рты напихать...

— Деньги мы не куем,— сказала Максимовна,— у нас лишних не бывает».

А добрый дед, скормивший птенцов коту, молчит.

Сенька уводит Юливанну: «У них зимой снега попроси — удавятся, не дадут...»

И тут все, что копилось в душе Юрки за время знакомства с приежими, все, что он понял и почувствовал в укладе, мыслях, поступках своей семьи (уже и о Сеньке-Ангеле хихикают: «Один утоп, другой присоседился. Такие небось не пропадают») — все взрывается ненавистью, слепой яростью:

— Ну и гады же вы все! — сказал он.— Подлые гады!

— Ты чего это, поганец! — изумленно открыл глаза дед. — Ты это кому говоришь?

— Тебе! И тебе, и тебе, и тебе... Все вы сволочи! Вы же врете, что денег нет, вы получку получили... Вам жалко, жмоты проклятые...»

Мамка хлестнула Юрку по лицу.

«— Бить будете? Бейте!.. Все равно вы сволочи и гады... Был дядя Витя, бегали к ним, подлизывались, жрали, пили, а теперь вам денег жалко?.. А куда ее деньги девались?.. Вы их и украли!

— Кто украл? — вскочил папка. — Я тебе покажу — украли!»

Папка бил со знанием дела, туда, где больнее, бил зло и долго. Юрка изловчился, боднул его в живот и убежал.

«Что-то в нем обломилось или повернулось так, что ни приставить, ни повернуть обратно, словно он вдруг, сразу стал намного старше» (стр. 368—371).

И потянулись дни скитаний. Как плохо бесприютному мальчику, как, убежав из дому, начинают пропадать, Дубов показал в «Сироте». И еще раз изобразил это здесь, в «Беглеце».

Напрасно Юра просит у встречных работы, для мальчика ни у кого работы нет. Добрался до Евпатории, почевал там на садовых скамейках, отчаянно голодал, упизительно подбирал объедки с чужих тарелок в столовой, — но и оттуда гонят, объедки подавальщицам для свиней нужны.

Эпизоды скитаний Юрки подчинены мысли, неизменной для Дубова: трудно голодать, плохо, когда бьют, по самое трудное — когда равнодушно проходят мимо, не замечая, как ему плохо, не задумываясь, что человека, соскребающего остатки с чужих тарелок, надо накормить и расспросить. Проще говоря, нужно быть внимательным к каждому человеку, а к маленькому — вдвойне. Никто не спорит с этой очевидной мыслью, беда, что многие не воплощают ее в поступках и не считают это для себя обязательным. Не только злодеи. Один из признаков мещанства — равнодушие к чужому горю, равнодушие к не своим детям. Дубов настойчиво, темпераментно пропагандирует идею очевидную, привлекая самые сильные художественные средства для изображения и эгоистической черствости и деятельной доброты, потому что ему нужно прорваться к совести равнодушных, а добрых побудить к действию, к неослабной внимательности.

Долго голодал Юрка, потерял счет дням. «Все время было наполнено, занято одним — желанием есть. Он все реже вспоминал о том, что произошло там, дома, а когда вспоминал, ему казалось, что это было давным-давно, и только ненависть не слабела — это ведь они довели, сделали его таким...» (стр. 393).

Однажды, бродя вокруг станции, он увидел, как мелькнула Оливанна. Бросился за ней, но, пока пробрался сквозь толпу, она уже исчезла из виду, и только когда тронулся поезд, показавшись в окне. Она махала рукой, но не ему — Юрку она не заметила. Она прощалась с провожавшим ее Сенькой-Ангелом, оправдавшим свое прозвище. Конечно, это он дал деньги, приютил и отправил несчастную женщину.

Расспросил шофер Юрку, узнал про его мытарства, накормил в вокзальном буфете и повез к себе домой. Решил он, пока в интернат или в ремесленное не попадет мальчик — документов-то нету, — ответит он Юрку к своей сестре в Симферополь, будет у нее за ребятенком присматривать.

Поехали. Только по дороге решил Юрка куртку из дому взять — Славка вынесет.

Тут мы подходим к последнему эпизоду повести. Он неожиданный. Он внезапной вспышкой освещает повесть, открывает глубинное ее значение, заставляет переосмыслить события, характеры.

Славка не встретился. Юрка прокрадывается в комнату и видит, как отец беспомощно шарит руками, отыскивая сигарету. А она лежит на виду. Юрка не сразу понял, что папка ослеп (врачи предупреждали: пить ему нельзя). Увидев, как беспомощен отец, мальчик подошел к нему, подал сигарету. Заплакал папка, и у Юрки «тоже почему-то задрожала нижняя челюсть». Очень испугался папка, что сын опять уйдет.

«Юрка спустился с крыльца. На мелководье, расплескивая солнечные зайчики, взапуски бегали три крохотные фигурки. Пацаны... Теперь их тут и вовсе замордуют, затуркают. Будут расти, как бурьян, без призора... На мамке теперь все. А что она одна сможет? А отец так и будет мыкаться в четырех стенах, вытянув перед собой руки, натываясь на все и падая...»

Он шел к дороге, и каждый шаг давался с трудом, будто он без роздыха шел целые сутки или надел, как водолаз на переправе, свинцовые башмаки.

Подошел Юрка к Ангелу, ожидавшему его в кабине. Рассказал, что отец ослеп и он остается. «Что ж, видно, правильно...» — решил Семен.

Провожает Юрка глазами отъехавшего Семена. «Машины мчались, рывкали сигналами, подгоняя друг друга, и нельзя было понять, то ли они догоняют что-то и никак не могут догнать, то ли убегают от чего-то и боятся, что убежать не смогут. Они мчались все быстрее и быстрее, и все мимо, мимо...

Юрка повернулся и пошел к дому» (стр. 403).

Так кончается повесть.

Не смог убежать Юрка, мечта о жизни в другой среде промчалась мимо. В ненавистный ему дом вернулся Юрка.

Это грустно, но тут брезжит свет. Только прочитав последние страницы повести, мы понимаем, что глубинная ее тема — *долг*. Вот о чем были предвестия, вот о чем были раздумья Виталия Сергеевича, вот откуда его тоска, его коньяк. Все видишь иначе, когда Юрка победил свою ненависть к дому и понял, что обязан остаться. Иначе видишь судьбу Виталия Сергеевича, понимаешь, что в повести — два беглеца.

Виталий Сергеевич бежал от жены к Юлии Ивановне, бежал от архитектуры на кафедру, бежал к коньяку от сложностей семейной жизни, от сложностей своей жизни в искусстве.

И странно: ведь второгодник Юрка, не читавший книг, проявивший свой интеллект пока только в том, что сумел увидеть и возненавидеть окружающее его мещанство, сердцем потянуться к другому, высокому строю жизни, мыслей и чувств, едва познакомившись с ними, — этот едва вступивший в отрочество мальчик оказался сильнее глубоко интеллектуального, доброго к людям и безжалостного в самооценке Виталия Сергеевича.

Читателям решать, не полусознательным ли бегством было его купание в шторм. Да, все естественно, просто — большое сердце, выпитый коньяк, неудачно нырнул под волну... Но все-таки не было ли тут и опыта фаталиста, который приставляет ко лбу пистолет, не зная, заряжен ли оп. Мы не найдем на это ответа в повести, он необязателен. «Беглец», глубоко впечатляя эмоционально, заставляет каждого думать о сложностях жизни, о путях их преодоления, о поисках нравственно верного пути.

Эта повесть тоже о справедливости, но «Беглецом» Дубов сказал: в понятие справедливости входит выполнение нравственного долга. Даже когда претит среда, в которой придется его выполнять. Сверхзадача повести — убедительно раскрыть эту истину. Она может стать важным открытием для многих читателей, тем более что покоряет сила, художественная точность повести, ее вдохновенность.

Если обстоятельства жизни и творчества так запутаны, как у Виталия Сергеевича, и однозначно справедливого решения нет, если совесть, ум и воля не находят верного пути к выполнению долга перед собой и близкими, перед обществом и перед своим искусством, тогда — трагедия. Они были в жизни на нашей памяти, такие трагедии. Маяковский, Есенин.

У Юрки проще, выбор однозначен, как в ячейке кибернетической машины — «да — нет». Но даже миллиарду ячеек машины задачу совести и интеллекта не решить. Кто заложит математически ясную программу — поступить как мне лучше или как лучше чуждым духовно, но попавшим в беду родителям и ни в чем не повинным пацанам, которым худо будет без Юрки? Машина нравственную задачу решить не способна. Отрок мужественно выбрал долг. И мы поверили в его светлое, хоть и нелегкое, вероятно, возмужание.

Вот к каким сложным художественным исследованиям пришел Дубов в расцвете своего талапта. И мы верим в светлое будущее писателя. Он выбрал в своем искусстве нравственный долг, справедливость...



Панова — о детстве и юности
/„Сергея“. „Валя“. „Володя“./

III

1

Поэтика Пановой во многих чертах своеобразна. Писательница, по собственному определению, стремится «овладеть движущимся потоком жизни, ее пестрым течением»¹. Различными способами это стремление художественно реализуется в большей части ее произведений.

Герои Пановой всегда в пути, в движении. Они перемещаются в физическом пространстве (приезжают, уезжают, едут, идут) и проходят на страницах книги нравственный путь или путь формирования личности, иначе говоря — движутся в художественном пространстве произведения.

Образное изображение «потока» — существенный элемент поэтики Пановой. Взаимосвязи героев и действующих лиц ее произведений часто возникают в случайных встречах (например, в поезде). Стремлением изобразить «поток» объясняется

¹ «Литературная газета», 3 октября 1957 г.

густая населенность не только романов, повестей, но и некоторых рассказов Пановой. Ее способ художественного моделирования советского общества — характеристика наряду с главными героями множества людей разного возраста, социального положения, нравственного облика и жизненных устремлений.

Моральные и общественные позиции героев обычно определяются в сопоставлениях. Даже конфликты между героями нередко выражены в их внутренних монологах, размышлениях (то есть тоже в сопоставлении позиций), а не в открытых столкновениях.

И сопоставления, и конфликты, протекающие в сознании, — традиционные методы художественного исследования характеров наряду с изображением открытых конфликтов. Своеобразие структуры возникает из способов сочетания и соотношения традиционных элементов. Новые сочетания порождают структуру, характеризующую художественную индивидуальность произведения.

В «Ясном берегу» — повести Веры Пановой о жизни совхоза, написанной в конце сороковых годов, — читатели впервые познакомились с Сережей, его матерью — Марьяной и с будущим отчимом Сережи — директором совхоза Коростелевым. Не всегда Панова легко расстается с дорогими ей образами. Словно родив, вырастив их и отпустив в мир, писательница продолжает думать, как им нынче живется, как взрослеют дети, зреют молодые, как меняют взрослых события времени и жизненный опыт, продуманное и пережитое. Так в «Ясном берегу» мы вновь встречаем Данилова — героя первого романа Пановой «Спутники». Он, правда, проходит тут на втором плане, но мы все же видим, как сложилась его послевоенная судьба и работа. А образы некоторых героев «Ясного берега» — прежде всего Коростелева — оказались для писательницы не исчерпанными, не выраженными достаточно полно и всесторонне.

Читатели повести этого не чувствовали: характер Коростелева, его незаурядность, проявлявшаяся и в работе и в отношениях с окружающими — одно неотделимо от другого, — изображены с той точностью, объективностью наблюдений и ясностью рисунка, которые свойственны таланту Пановой. Казалось, мы узнали о Коростелеве все — его страстную неутомимость, его понимание партийного долга и справедливости, узнали, что обаяние личности в сочетании с трезвой деловитостью привлекли к Коростелеву сердца работников совхоза. Мы узнали и о его

любви к Марьяне — как она возникла и не осталась безответной.

Но через несколько лет, когда появилась повесть «Сережа», оказалось, что мы еще многого не знали о Коростелеве и Марьяне, а с Сережей в «Ясном берегу» едва познакомились. Там ему только три года — возраст, когда копяты первые впечатления, пробуждается наблюдательность, но еще только брезжит способность сопоставлять и оценивать события, явления, приглядываться к людям и, тем более, размышлять о них.

В «Ясном берегу» есть изображение спящего Сережи — мы видим его глазами матери, только что вернувшейся в совхоз из города, где она кончала педучилище. «Раскинулся, сжатый кулачок заброшен за голову. Кулачок, кулачок, много ли сегодня дрался? Нога согнута, как при беге, бедная моя нога, несчастная моя нога, такая еще маленькая, такая еще шелковая, а уже в ссадинах и шишках».

И на той же странице изображение спящего Коростелева:

«Вот кто спит за всех неспящих, с упоением спит, не хуже Сережи, — это Коростелев. Наездился, набегался, наволновался, сто дел переделал, сто тысяч слов произнес, чиста его совесть, здоровье — дай бог каждому, не о ком ему печалиться, не о чем вздыхать, — что делать такому человеку ночью, как не спать богатырским сном?»¹ (стр. 57).

Многозначительно это внезапное сопоставление двух спящих — директора совхоза и трехлетнего малыша. Определение прожитого Коростелевым дня — набегался, наволновался, сто дел переделал, чиста его совесть, не о чем вздыхать — можно перенести на Сережу. Одинаково наполнен событиями, волнениями день, пережитый обоими. Возможность такого переноса, сравнения утверждает содержательность дня малыша и как будто намекает на детские черты в натуре Коростелева, внутренне сближает его с мальчиком.

Тут, на этой странице «Ясного берега», в сопоставлении спящего Коростелева и малыша — предвестие повести «Сережа». Словно отсюда тронулись мысль и воображение писательницы, возникла внутренняя потребность художественного исследования — как могут, как должны сложиться отношения между такими людьми, как Коростелев и Сережа.

Но до этого далеко. Еще не дописан «Ясный берег», еще до

¹ Цитаты в статье по изданию: В. Панова. Собрание сочинений в пяти томах, т. 2. Л., 1969. Цитируя отдельные слова и фразы, не всегда даю ссылки, чтобы не загромождать текста.

«Сережи» будет осуществлен другой обширный замысел — повесть «Времена года», в которой немалую роль играют отношения между подростками и взрослыми. Дети, юноши, девушки — их характеры, их место в обществе и в семье, их контакты со старшими занимают со времени работы над «Ясным берегом» одно из самых важных мест в творчестве Пановой.

Интересы Сережи в три-четыре года определены в «Ясном берегу» с характерной для Пановой отчетливостью. В круге его внимания вещи и природа, людей он пока замечает меньше.

Ступка! «Из крепкого, как камушек, сахара получался порошок! А какая музыка шла из ступки, какие разносились по дому стук, громы, звоны!..» Прекрасными вещами наполнен мир — «разноцветные камушки, конфетные бумажки, пустые спичечные коробки, зеркало (для пусканья солнечных зайчиков), гвозди (для забивания в стены и стулья), мыло, приобретенное в смысле, когда речь шла о мыльных пузырях» (стр. 66).

Это все для главного в жизни ребенка — игры. А муравьи, птицы, лягушки, собака и кошка, удод в дупле, бутоны, раскрывшиеся за ночь, — бесконечно разнообразное поле наблюдений, исследований и привязанностей. Сидеть на корточках, изучая работу муравьев, — захватывающее занятие. У лягушки задние ноги такие длинные, что Сережа хохотал. Скверный человек Васька ловил жуков и привязывал их на нитку. Они гудели, словно стонали, а отпустить их на волю Васька соглашался, только если Сережа заплатит по копейке за жука.

Панова передает Сережины наблюдения, незаметно меняя позицию, угол зрения. Работа муравьев изображена так, как ее видит и воспринимает Сережа. А поведение и характер кота Зайки и собаки Букета увидены глазом художника, оттенены юмором. Кот «выходил скучный, с мышью в зубах [...] и лениво съедал ее. Потом долго и с отвращением умывался и опять укладывался [...]. Пес был молодой, легкомысленный, улыбающийся».

Главная радость мальчика — галчонок, которого он приручил. «Теперь Сережа с утра до вечера был занят работой: копал землю и добывал червей для галки». И, уж конечно, чем больше труда ему стоило прокормить галку, тем дороже она ему становилась. Но выросла Галя-галя, улетела с другой галкой. А воспоминание осталось, и легкая грусть, и радость, когда галка два раза в гости прилетала. Самые сильные переживания Сережи в тот год связаны с галкой.

Важное наблюдение Пановой: трехлетнему Сереже природа

поставляет запас впечатлений и привязанностей, почти полностью удовлетворяющий его эмоциональные потребности.

Из-за галки чуть не случилась страшная беда. Знакомое «кар-кар» услышал Сережа, когда совхозный бухгалтер Лукьяныч, у которого мальчик жил, пока мать училась в городе, катал ребят на челне. Ринувшись к борту, Сережа перевернул челн. Кончилось благополучно — спаслись все. Сережу вытащил из воды тот вредный Васька, что освобождал жуков за копейку.

У Васьки — он на несколько лет старше Сережи — отношение к природе потребительское, иногда жестокое. Васька разоряет гнезда и «зверски» поедает птичьи яйца. Он жуков мучил. Сережа — бережный наблюдатель, преданный друг всего живого. Все в природе — от одуванчика до кошки, от бутона до галки — ему интересно и доставляет радость.

Много героев в повести «Ясный берег». И Сережа вовсе не главный. Но именно он уходит из повести последним. Сережа бредет по-над речкой — искать в осинах свою галку.

«Так шел Сережа по высокому берегу, ветерок развевал его мягкие волосы, и белая бабочка летела перед ним, перелетая с цветка на цветок» (стр. 198). Предвестием новой встречи с Сережей, портретом Сережи — не на фоне природы, а в органичной и неразрывной связи с ней — кончается повесть «Ясный берег». Встреча состоялась через семь лет — в 1955 году.

Скромный подзаголовок у повести — «Несколько историй из жизни очень маленького мальчика». На самом деле повесть Пановой «Сережа» — обстоятельное и глубокое исследование психического облика малыша, его душевного и умственного роста, конфликтов его жизни на временном пространстве примерно полутора лет. Так же, как в «Ясном берегу», возраст мальчика и здесь не обозначен цифрой, но портрет достаточно отчетлив, чтобы возраст героя угадывался. В начале повести Сереже, очевидно, около пяти лет, к концу — около шести. Он ровесник Сашука из «Мальчика у моря» Дубова. Читатель тут может сопоставить — как различны индивидуальности, интересы, размышления детей уже в таком раннем возрасте.

Задача художественного исследования лежит в самом замысле «Сережи». Косвенное свидетельство тому — названия глав. Они почти всегда безразличны в поэтике Пановой, составляют существенный элемент композиции. В «Сереже» названия либо акцентируют тему главы, либо намеренно обходят ее, определяя только повод, вызывающий сложный комплекс пере-

живаний Сережи, который и составляет подлинное содержание главы.

Первые две главы называются «Кто такой Сережа и где он живет», «Трудности его существования». Так, непосредственно после знакомства с личностью героя и местом действия, идет глава, название которой подчеркивает ее исследовательский характер: акцентируются не внешние события, которые изображены в главе, а их внутреннее значение. По тому же принципу конструированы и многие другие названия — «Какая разница между Коростелевым и другими», «Могущество Коростелева», «Явления на небе и на земле», «Недоступное пониманию», «Неприкаянность». Особенность этих названий в том, что они выражают осмысление пятилетним Сережей комплексов явлений, а иногда — в таких, например, названиях, как «Неприкаянность», — выражается душевное состояние мальчика, вызванное рядом событий или непреодолимая для него трудность их осмысления (глава «Недоступное пониманию»).

Другой ряд названий обозначает события — «Купили велосипед», «Похороны прабабушки», «Последствия знакомства с Васькиным дядей», «День отъезда».

Но структура повести определяется не движением событий, а движением во времени внутреннего мира героя; события, вынесенные в заголовки, обозначают лишь повод, который вызвал важные, составляющие этап душевного роста, переживания и мысли Сережи. Именно их движение (а не событий) определяет содержание глав.

Еще одна существенная особенность названий — своего рода их двойственность: как бы имитируя (первая группа) названия, годные для исследовательского труда, они в то же время подошли бы и к повести, написанной для детей младшего возраста. Изящно, лаконично названиями глав выражено, что герой повести «очень маленький мальчик», а задача писательницы — художественное исследование его умственного и душевного роста.

Внимание трех-четырёхлетнего Сережи (в «Ясном берегу») поглощено вещами и природой. Пяти-шестилетний Сережа входит в сложный, во многом непонятный мир людей (прежде всего семьи), в котором ищет свое место. Раздумья о смысле поступков взрослых, об их и о своей жизни в значительной мере вытесняют и прежний интерес к природе. Смещается поле наблюдений мальчика. Более тесное общение со взрослыми, с товарищами приносит свои радости и огорчения. Эмоциональное

восприятие событий острее, глубже, чем прежде, когда люди были на периферии, а не в центре его интересов и внимания.

Этот процесс внутреннего роста Панова проследила глубоко и проникновенно.

Не сразу Сережа входит в пору сложных взаимоотношений с близкими, в пору важных мыслей. «Трудности его существования» в начале повести вызваны еще тем, что «мир набит вещами» и внимания не хватает все замечать. Вещи и люди очень большие, но не опасные. Грузовик безвреден, если не перебежать ему дорогу. Люди не наступают на него своими громадными ногами. Тут интересно, что вещи и люди стоят для Сережи еще в одном ряду. Его пока больше, чем люди, которые, слава богу, не наступают на него, заботит кровожадный зверь во дворе. «Когда он вытягивает шею, то делается одного роста с Сережей. И может так же заклевать Сережу, как заклевал молодого соседского петушка [...]. Сережа стороной обходит кровожадного зверя, делая вид, что и не замечает его вовсе [...]». Ко всему, что случается с Сережей, взрослые люди пока не имеют отношения. Каждый день откуда-нибудь у Сережи идет кровь. «Петухи клюются, кошки царапаются, крапива жжется, мальчишки дерутся, земля срывает кожу с колен, когда падаешь [...]» (стр. 203).

Я упоминал — мы видим события, вещи, людей то глазами Сережи, то в авторском освещении. Некоторые эпизоды близки к изображению потока сознания Сережи — к портрету, а не к фотографии.

Переходы от изображения Сережиного восприятия мира, Сережиных раздумий к авторскому их определению и осмыслению незаметны — стилистическое единство повести не нарушается при смене точек зрения.

Событие, определяющее новый этап Сережиной жизни, начинается с сообщения мамы: «[...] знаешь что?.. Мне хочется, чтобы у нас был папа». Сережа не уверен, что без папы плохо, как говорит мама, но, поразмыслив, решает — может быть, с папой все-таки лучше.

Отец Сережи погиб на войне, мальчик его не знал и «он» не мог любить того, кого видел только на карточке.

Выясняется, что папой будет знакомый, который ходит к ним в гости, — Коростелев. Он переезжает к Марьяне.

В первом разговоре с Коростелевым Сережа деловито выясняет перспективы:

«— Ты насовсем переехал? — спросил Сережа.

— Да, — сказал Коростелев. — Насовсем.

— А ты меня будешь драть ремнем? — спросил Сережа.

Коростелев удивился:

— Зачем я тебя буду драть ремнем?

— Когда я не буду слушаться, — объяснил Сережа.

— Нет, — сказал Коростелев. — По-моему, это глупо — драть ремнем, а?

— Глупо, — подтвердил Сережа. — И дети плачут.

— Мы же с тобой можем договориться как мужчина с женщиной, без всякого ремня» (стр. 209).

Конвенция заключена.

Вечером Сережицу кровать перенесли в другую комнату. Это не только бытовое изменение, но и повод для сложных переживаний.

Смутное беспокойство, вызванное переменами в доме, для Сережи, как для всякого ребенка, состояние трудно переносимое. Он безотчетно подыскивает ясную, конкретную причину беспокойства — вспоминает утром, что все игрушки остались в комнате, где спят мама и Коростелев. Дверь закрыта. А ему нужна новая лопата, очень захотелось покопать. Он зовет маму, кричит изо всех сил — она не отвечает. Прибегает испуганная тетя Паша — нельзя кричать, мама спит и пусть себе спит. «Разумные, ласковые речи всегда действовали на Сережу успокоительно». Он согласился с тетей Пашей, что пока можно поиграть рогаткой. Пошел во двор, пострелял из рогатки, но отказался пойти с другими ребятами в рощу. Успокоение оказалось мнимым. «Его беспокойство усиливалось». Оказалось, что не только дверь, но и ставни на его окнах закрыты, а летом они никогда не закрываются. «[...] Получается, что игрушки заперты со всех сторон. И ему захотелось их до того, что хоть ложись на землю и кричи [...]. Мама и Коростелев даже и не беспокоятся, что ему сию минуту пужна лопата».

Соседские ребята — они старше Сережи — лучше понимают, почему он сегодня на себя не похож: «У него мать женилась», — говорит Васька, а Лида сказала: «Переживает Сережка [...]. Новый папа у него» (стр. 211).

Когда наконец открываются ставни и показывается в окне Коростелев, то первые Сережины слова — «Коростелев! Мне нужно лопату». Но это сказано по инерции. Он тут же забывает о лопате. Теперь спокойнее — уже нет неестественно, таинственно запертых дверей и ставен, появляются другие важные дела. Надо получить папиросную коробку у Коростелева, уложить

в нее фантики и взять свои игрушки. Мать напоминает, что ему срочно нужна была лопата. А ему уже расхотелось копать, но пришлось терпеть — и он увлекся. «Это была работа не за страх, а за совесть, он кричал от усилий, мускулы напрягались на его руках и на голой узенькой спине, золотистой от загара».

На протяжении всей повести Панова так же убедительно и точно изображает поступки, мысли и переживания Сережи. Порывистость его желаний сочетается со способностью полного погружения в игру. Чуткость к атмосфере в доме определяет и душевное состояние Сережи и его размышления. Здесь все характерно для возраста, но характерно и для Сережиной индивидуальности. Она выражена в остроте некоторых реакций на события, в упорстве стремления постигнуть непонятное, в интенсивности раздумий и чувств.

Сережа душевно и умственно растет у нас на глазах — от главы к главе, иначе говоря от месяца к месяцу, от события к событию его жизни. В повести изображен процесс развития мысли, углубления переживаний Сережи.

Понять малыша умеет не всякий. Широко распространено убеждение, будто тут и понимать нечего, и прислушиваться незачем к лепету несмышленишей — все очень просто: логики в поступках ребенка нет, переживания его — капризы, и слезы его, что вода, а размышления всего лишь забавны. А на самом деле логика есть и глубокие переживания тоже. Только причинно-следственные связи у малыша иные, чем у взрослых, ассоциации иначе обусловлены, и постигать их сложнее, потому что взрослые часто забывают опыт ранних лет своей жизни.

Тут и важны, неопределимо важны для всех, кто воспитывает детей, книги писателей, способных раскрыть и художественно воссоздать особенности мышления и поступков малышей, показать, какие травмы, иногда накладывающие отпечаток на всю жизнь, наносит детям непонимание их душевной жизни, обусловленности их поступков и высказываний.

Марьяна, мать Сережи, — начинающий педагог. В «Ясном берегу» несколько страниц посвящены ее наблюдениям и раздумьям на уроке в первом классе. С удивлением Марьяна обнаруживает, что у каждого из ребят свои особенности. С удивлением она начинает понимать, как трудно малышам в первый раз написать букву «а».

«Чувство громадной ответственности поразило Марьяну. Народная учительница. Народ доверил ей тридцать две детских души, тридцать две судьбы...» (стр. 101).

В «Сереже» Марьяна¹ уже не та. Она поглощена любовью к Коростелеву, а позже радостями и заботами нового материнства. Нет и следа мыслей об ответственности за тридцать две детские души. Хуже того: Марьяну как будто стала тяготить ответственность за одну душу — сына, о котором год назад, вернувшись с ученья, она думала с такой нежностью.

Это проявляется сперва чуть заметно на страницах повести, потом яснее — Марьяна сама не сознает, что в новой семье Сережа стал для нее чуть ли не обузой. Но мальчик это чувствует. Обдумывает мать перед зеркалом новую прическу, а Сережа просит почитать ему. «Ох, Сереженька! Ты мне действуешь на нервы». И хоть обещает почитать вечером, но Сережа знает — вечером она от чтения опять увильнет.

Постепенному удалению мамы от Сережи Панова, со свойственной ее художественной манере отчетливостью, противопоставляет сближение мальчика с Коростелевым. Реакция мамы и Коростелева на поступки и слова мальчика резко различны.

Марьяна питается общими представлениями о воспитании, набором штампов, которые, может быть, ей внушили в педучилище, а может быть, в школе, где она преподает. Она применяет механически эти штампы, без вдумчивой оценки индивидуальности мальчика и конкретной ситуации.

Дядя Петя дал Сереже большую и редкую конфету — «Мишка косопалый». Поблагодарил Сережа, развернул бумажку, а в пей — ничего: пустышка. Сереже стало совестно и за себя, что поверил, и за дядю Петю. А тот смеется. «Сережа сказал несердито, с сожалением: «— Дядя Петя, ты дурак». Сережа видел, что и маме совестно, но она потребовала, чтобы он извинился. «Он сжал губы и отвел глаза, ставшие грустными и холодными. Он не чувствовал себя виноватым: в чем же он должен просить прощения? Он сказал то, что подумал». Почему мама заступалась за глупого дядю Петю? Вон она с ним разговаривает и смеется как ни в чем не бывало, а с Сережей не хочет разговаривать.

Вечером он слышал, как мать рассказывала о происшествии Коростелеву.

¹ Имя Сережиной матери мы знаем только по «Ясному берегу». В повести «Сережа» оно ни разу не упоминается, здесь Марьяна всегда «мама». И Марьяна и Коростелев в «Сереже» показаны только в их отношении к мальчику — нет ни слова о Марьяне-учительнице (кроме упоминания, что она проверяет дома тетрадки) и о Коростелеве — директоре совхоза (кроме отражения этого факта в Сережином сознании).

«— Ну и правильно,— сказал Коростелев.— Это называется — справедливая критика.

— Разве можно допустить,— возразила мама,— чтобы ребенок критиковал взрослых? Если дети примутся нас критиковать — как мы их будем воспитывать? [...] У него даже мысль не должна возникнуть, что взрослый может быть олухом.

— По-моему,— сказал Коростелев,— он давно умственно перерос Петра Ильича. И ни по какой педагогике нельзя взъяскивать с парня за то, что он дурака назвал дураком».

Тут не все воспитатели согласятся с Коростелевым. И не только потому, что это грубость — обозвать взрослого дураком, а по вопросу принципиальному: должен ли взрослый заслужить у ребенка авторитет или надо просто пресекать всякую критику. И мысль не должна возникнуть, что взрослый может быть олухом, считает мать Сережи. Но ничего не поделаешь — дети наблюдательны и в пять-шесть лет уже могут верно оценить иные поступки и качества взрослых. Запретить возникновение мысли невозможно. А запретить ребенку свои мысли высказывать — во власти взрослых. Только это опасно — воспитывать лицемерие и скрытность. Вот точка зрения Коростелева, и автор на его стороне.

Этот эпизод входит в главу «Какая разница между Коростелевым и другими». Как ни грустно сложилось для Сережи, по «другие» — это прежде всего мама. Но, конечно, не только она. «Сколько ненужных слов у взрослых!» — грустно размышляет Сережа. Пролил он чай. Все, что ему говорит по этому поводу тетя Паша, он слышал уже сто раз, а он ведь и без этих ненужных слов понимает, что виноват. Мама ужасно долго объясняет, что ко всякой просьбе нужно прибавлять слово «пожалуйста». Выяснив, что без этого слова мама не даст карандаш, он покоряется — взрослые «сильны и властвуют над детьми».

А Коростелев не беспокоится о пустяках. «И если Сережа занят в своем уголке и ему нельзя, чтобы его отрывали,— Коростелев никогда не разрушит его игру, не скажет что-нибудь глупое, вроде: «А ну, иди, я тебя поцелую!» (стр. 225).

Власть Коростелева не обременительна для Сережи, потому что все слова его и поступки дельны. Купил велосипед, научил плавать, снял унизительную боковую сетку с кровати, требует, чтобы Сережа не плакал, когда ссадил колено — он мужчина. А когда Марьяна снова готовится стать матерью, Коростелев советуется с Сережей, кого бы им купить в больнице — мальчика или девочку, обсуждает с ним положительные и отрицательные

стороны обоих вариантов. Он вообще многое обсуждает с Сереей, и Коростелеву — только ему! — может поведать Серееа иные свои мысли: «[...] не с каждым поделишься — не поймут, чего доброго; они часто не понимают; будут шутить, а шутки в таких случаях для Серееа тяжелы и оскорбительны».

Как-то Серееа поразила идея, что, может быть, на Марсе сейчас стоит такой же мальчик с санками, и, может быть, его тоже зовут Серееей. Коростелев не насмеялся. Он подумал и сказал: «Возможно». «И потом почему-то взял Серееа за плечи и заглянул ему в глаза внимательно и немного боязливо».

Боязливо! Коростелеву открывается сложность раздумий и фантазий Серееа, он боится неосторожным словом что-то разрушить, повредить в его внутреннем мире. А Марьяна ничего не боится. Она уверенно оперирует своим небогатым запасом воспитательных мер. Только почему-то после каждого ее правоучения у Серееа то грустные и холодные глаза, то он послушен, но задумчив. Сердце его непроизвольно закрывается для матери, он не делится с ней ни мыслями, ни переживаниями. И с каждым днем все крепче привязывается к Коростелеву, который внимательно и честно отвечает на каждый его вопрос, отзывается на каждое его желание, душевное движение.

Растет Серееа, ширятся его интересы, все отчетливее определяется индивидуальность. Он не пропускает мимо внимания, как многие не очень вдумчивые дети, явления, которые нелегко понять, — ему свойственно упрямо и упорно прояснять для себя непонятное. Не всегда это удается — слишком сложно иногда непонятное для пятилетнего жизненного опыта.

На дворе появился чужой дядька, расспрашивает Серееа, много ли в доме добра, есть ли отрезки на костюмы или пальто. Пришел Лукьяныч, дядька просит у него работы, не скрывает, что он недавно из тюрьмы, рассказывает: жена его бросила, вышла за работника прилавка, теперь он, мол, пробирается к маме в Читу. Добрый Лукьяныч позволил ему дров напилить, сказал тете Паше: «Отдай этому воруе мои старые валенки».

Сам дядька и все, что он рассказывал, отношение к нему Лукьяныча и тети Паши — клубок загадок для Серееа. И он начинает терпеливо его распутывать. «Почему он такой? — спросил Серееа тетю Пашу». — «В тюрьме сидел». — «А почему сидел в тюрьме?» — «Жил плохо, потому и сидел». Серееа долго обдумывает слова тети Паши. Неясно. После обеда он допрашивает уже Лукьяныча: «Если плохо живешь, то сажают в тюрьму?» Лукьяныч объясняет, что дядька сам плохой, чужие

вещи крал. Тут возникает новый вопрос: почему же, если он плохой, Лукьяныч ему валенки отдал? Значит, плохих надо жалеть?

Логика Сережиных вопросов безупречна. Каждый вытекает из ответа на предыдущий. Вдумчиво и систематично Сережа исследует сложное явление. Путаюсь, спотыкаясь, Лукьяныч объясняет, что отдал валенки не потому, что дядька плохой, а потому, что он почти босой, — и, заторопившись, убегает. «Чудак, — подумал Сережа, — ничего не поймешь, что он говорит».

Приходит мама. Сережа спрашивает, посадили ли в тюрьму мальчика, который тетрадку украл (мама как-то рассказывала о таком случае). Нет, его не посадили в тюрьму, он маленький, всего восемь лет. Значит, маленьким можно красть? Но тут мама рассердилась: «Я ведь сказала, что тебе рано об этом думать! Думай о чем-нибудь другом!»

Примечательная реплика. Бессмыслицей приказания думать о другом автор ставит крест над Марьяной — воспитательницей сына.

«...Взрослые думали, что он уже спит, и громко разговаривали в столовой.

— Он ведь чего хочет, — сказал Коростелев, — ему нужно либо «да», либо «нет». А если посередке — он не понимает.

— Я сбежал, — сказал Лукьяныч. — Не сумел ответить.

— У каждого возраста свои трудности, — сказала мама, — и не на каждый вопрос надо отвечать ребенку. Зачем обсуждать с ним то, что недоступно его пониманию? Что это даст? Только замутит его сознание и вызовет мысли, к которым он совершенно не подготовлен. Ему достаточно знать, что этот человек совершил проступок и наказан. Очень вас прошу — не разговаривайте вы с ним на эти темы!

— Разве это мы разговариваем? — оправдывался Лукьяныч. — Это он разговаривает!

— Коростелев! — позвал Сережа из темной комнаты.

Они замолчали сразу...

— Да? — спросил, войдя, Коростелев.

— Кто такое работник прилавка?

— Ты-ы! — сказал Коростелев. — Ты что не спишь? Спи сейчас же! — Но Сережины блестящие глаза были выжидательно и открыто обращены к нему из полумрака; и наскоро, шепотом (чтобы мама не услышала и не рассердилась) Коростелев ответил на вопрос...» (стр. 274—275).

Хоть что-нибудь понять хочет Сережа!

Ну, а как же надо было помочь мальчику в мучительной работе его мысли? На это отвечает название главы — «Недоступное пониманию». Да, жизненный опыт Сережи еще недостаточен, чтобы разобраться в смысле поступков вора, жалости к нему Лукьяныча, в том, что такое тюрьма, страшная она или нестрашная, и при чем тут работник прилавка, к которому ушла жена вора.

Панова изображает перемещение главных трудностей существования Сережи. Теперь уже не так ему важно, что крапива жжется и кошка царапается, — теперь жгут мысли о непонятных явлениях в среде людей. Новые трудности его существования рождают трудности для взрослых — нелегко подыскать объяснения такого сложного комплекса явлений, как воровство, тюрьма, разные наказания для взрослых и детей... Профессиональный педагог Марьяна отмахивается — не на каждый вопрос надо отвечать, нечего мутить ребенку сознание. Лукьяныч огорчен, что не сумел ответить. Коростелев... Тут не скажешь двумя словами. Важнейшая линия повести — как и почему Коростелев стал главным человеком в жизни Сережи. Для Коростелева Сережа был интересным и близким человеком с самого начала их знакомства. Еще в «Ясном берегу» Коростелеву, ревнующему Марьяну к Иконникову, нестерпима мысль, что этот ничтожный и себялюбивый человек «над Сережей будет хозяином». И ведь недаром в сопоставлении двух спящих дан метафорический намек на внутреннее родство Коростелева с Сережей.

В повести о Сереже открывается черта Коростелева, которая не могла раскрыться в «Ясном берегу»: Коростелев не только талантливый организатор и воспитатель коллектива, он *талантливый отец*.

Как выручил Сережу воспитательный дар Коростелева в день потрясающих впечатлений!

Умерла прабабушка. В гробу лежало что-то непонятное. «Оно напоминало прабабушку: такой же запавший рот и костлявый подбородок, торчащий вверх. Но *она* было не прабабушкой. *Она* было неизвестно что. У человека не бывают *так* закрытых глаз [...]. Но если бы *она* вдруг ожило, это было бы еще страшней. Если бы *она*, например, сделало: «хрр...» При мысли об этом Сережа вскрикнул» (стр. 239—240).

Для малышей смерть непостижима. И потому они ее отрицают. Формы отрицания различны — они зависят от индивидуальности, развития, богатства фантазии. К. Чуковский в книге «От

двух до пяти» посвятил теме «Дети о смерти» специальную главу. В ней несколько десятков подлинных высказываний малышей о смерти, записанных со слов детей или их родителей, а также выраженных в художественных произведениях (в том числе у Шарова и Пановой). Так или иначе смерть всегда отрицается ребенком. Умирают не все или умирают не всегда — самые частые решения. И малыши настоятельно требуют от взрослых подтверждений.

Что делать? Конечно, не пожимать плечами, как воспитательница в «Леньке» Шарова, когда мальчик сказал, что дохлая птица улетела. И не настаивать, что все умрут, и ты тоже. Подлинный воспитатель не станет лишать детей оптимистической веры в вечную жизнь на земле — в крайнем случае, если уж всеобщее бессмертие невозможно, то хотя бы его, малыша.

«Все там будем», — сказала тетя Тося на похоронах прабабушки. Вернулись домой.

«Они сели есть. Сережа не мог. Ему противна была еда. Тихий, всматривался он в лица взрослых. Старался не вспоминать, но *оно* вспоминалось да вспоминалось — длинное, ужасное, в холоде и запахе земли.

— Почему, — спросил он, — она сказала — все там будем?

Взрослые замолчали и повернулись к нему.

— Кто тебе сказал? — спросил Коростелев.

— Тетя Тося.

— Не слушай ты тетю Тосю, — сказал Коростелев. — Охота тебе всех слушать.

— Мы, что ли, все умрем?

Они смутились так, будто он спросил что-то неприличное. А он смотрел и ждал ответа.

Коростелев ответил:

— Нет, мы не умрем. Тетя Тося как себе хочет, а мы не умрем, и в частности ты, я тебе гарантирую.

— Никогда не умру? — спросил Сережа.

— Никогда! — твердо и торжественно пообещал Коростелев.

И Сереже сразу стало легко и прекрасно. От счастья он покраснел — покраснел пунцово — и стал смеяться. Он вдруг ощутил нестерпимую жажду: ведь ему еще когда хотелось пить, а он забыл. И он выпил много воды, пил и стонал наслаждаясь. Ни малейшего сомнения не было у него в том, что Коростелев сказал правду: как бы он жил, зная, что умрет? И мог ли не поверить тому, кто сказал: ты не умрешь!» (стр. 241—242).

Это один из самых сильных эпизодов повести. Тут все действительно — каждое слово, построение фраз, реплики найдены точно. Вдохновенность педагогического решения Коростелева, экспрессия его ответа («твердо и торжественно пообещал») вызвала бурную реакцию Сережи. Свалился страшный груз с души, ему стало легко и прекрасно. Вероятно, никогда прежде он не ощущал так остро радости жизни (пил воду и стонал наслаждаясь).

Один из законов умного воспитания — детям не надо врать. Но есть и другой закон — опасно разрушать внутренний мир ребенка. Иногда фантастические построения, преобразующие действительность, необходимы малышу на пути к реалистическому познанию мира.

Случается, что законы эти приходят в противоречие — тут-то и нужна чуткость воспитателя, чтобы понять, когда первый закон не только можно, но и следует нарушить.

Смерть, небытие для ребенка непредставимы и страшны, особенно своя смерть. С этой мыслью человек свыкается на протяжении многих лет и в сущности никогда не перестает ей внутренне сопротивляться (с этим, разумеется, связаны и мифы всех религий о загробном бессмертии). И десятки высказываний малышей, собранные К. Чуковским, и художественные изображения отношения детей к смерти — одно из самых сильных как раз в «Сереже» Пановой — убеждают, что тут не надо говорить правду.

С точки зрения воспитательной оправдано, что Коростелев на протяжении повести дважды слукавил: спросил Сережу, кого лучше купить в больнице — мальчика или девочку, и пообещал ему бессмертие. В обоих случаях он был чуток.

В эпизоде с дядей Петей Коростелев изображен трезво и умно уверенным, что требование слепого уважения к каждому слову или поступку взрослого, хотя бы очевидно для малыша глупому, — непедагогично, может воспитать только лицемерие.

Рассуждение Сережи о жизни на Марсе вызвало у Коростелева интерес, даже несколько боязливый, к силе и характеру фантазии мальчика.

В истории с вором он не согласен с Марьяной, что надо уходить от обсуждения с Сережей трудных вопросов.

А яркий талант воспитателя, безошибочность чутья Коростелев проявил тоже дважды на протяжении повести: смело уверив Сережу в его бессмертии, и в последнем, напряженно драматичном эпизоде.

Но прежде чем перейти к нему, надо присмотреться к двум главам, занимающим особое место в повести, — особое, потому что Сережа в них на втором плане. Одна называется «Женька», другая — «Васька и его дядя». Цельность конструкции повести не нарушается вторжением этих глав. Женька и Васька старше — четырнадцатилетние — товарищи Сережи. Читатель знаком с обоими — они появляются и в других главах, особенно часто Васька. Таким образом, сюжетно рассказы о Женьке и Ваське хорошо устроены. И все же они воспринимаются как «вставные новеллы». Объясняется это жанровым своеобразием «Сережи» — тем, что не ход событий, а развитие внутреннего мира героя определяет движение и напряжение повести. Тут же Сережа только пассивный наблюдатель — это и создает впечатление приостановки движения, «вставленности» глав. Они, хотя и не соседствуют, но внутренне связаны между собой очевиднее, чем с движением душевной биографии Сережи. Их сюжет параллелен: у Женьки и Васьки много недостатков, хотя и совершенно различных, но связанных с неверным, неумелым воспитанием. Кончаются главы одинаково: отъездом из поселка — сперва Женьки, потом Васьки.

Женька — сирота, живет у тетки. Учится очень плохо — в каждом классе остается на второй год. Тетка сердится на Женьку, что он много ест и ничего не делает в хозяйстве. «А ему не хочется делать [...] Весь день он на улице или у соседей». Между тем Женька не ленив. Если другие попросят, он с удовольствием делает все и как можно лучше. И неспособным его нельзя назвать — из Сережиного конструктора сделал такой замечательный семафор, что со всего поселка ребята приходили смотреть. Он хорошо лепит из Сережиного пластилина. Но когда Сережина мама подарила ему пластилин, тетка выбросила его в уборную, чтоб не занимался Женька глупостями.

Всего несколькими штрихами обрисована тетка, но портрет получился законченный: тупая, жадная, ничего для Женьки не делает, вечно его корит, но перед другими бахвалится, что выводит мальчика в люди.

А в школе учителя сначала беспокоились, что он так плохо учится, потом махнули рукой. «И даже хвалили Женьку: очень, говорили, дисциплинированный мальчик; другие на уроках шумят, а он сидит тихо, — одно жалко, что редко ходит в школу и ничего не знает» (стр. 228—229).

Добрый, безвольный и неяркий мальчик — он пропадает потому, что некому направить его, некому понять ни в семье, ни

в школе, что затхлая, недоброжелательная атмосфера теткиного дома, бесконечные попреки убивают в нем интерес к жизни. Он мечтает уехать, поступить в ремесленное училище, да слишком инертен, чтобы действовать.

И не взрослые, а ровесник — Васька — вмешивается в его судьбу. На первый взгляд кажутся неожиданными трезвый разум и заботливость о товарище озорника Васьки, который сам еще не очень-то заботится о своем будущем. А Женьке взрослым тоном сказал: «Поговорим про твое будущее [...]. Без образования кому ты нужен?»

Беседа идет в роще у костра, который «горел вяло, дыма горьким дымом». И Женька, не отрываясь, глядел на дымовые струйки. Деталь метафорична, соотносится с характером Женьки, вялостью его жизни. Потом костер разгорелся — «огонь одолел влагу». Женька, убежденный Васькиными доводами, готовится принять решение, действовать.

Когда припомнишь, что мы знали о Ваське до этого эпизода, то не таким уж неожиданным кажется его вмешательство в Женькину судьбу. Этот мальчик, когда-то мучивший жуков и за освобождение их получавший с Сережи по копейке за каждого, небрежный в учении, немного хулиганистый, с папиросой в зубах, — человек справедливый. Он спас Сережу, когда опрокинулся челн, защищал малышей от обид старших и вообще был для ребят очень авторитетным человеком — даже переулок, где он жил, ребята иначе не называли, как Васькиным.

Решился Женька — едет. Многие ему постарались помочь: школа дала характеристику, Коростелев — денег, а тетка просила не забывать, сколько она для него сделала, и «с мясом от себя оторвала» деревянный чемодан. А всего-то имущества у Женьки было: рубашка, пара рваных носков и застиранное полотенце. Плохо ему жилось у тетки.

Проводили Женьку товарищи. Сережа завидовал, что оп в поезде поедет. Потом узнали, что приняли Женьку в ремесленное, налаживается его жизнь, ему хорошо. «Женька не был ни коноводом, ни затейником, ребята скоро привыкли к тому, что его нет».

Так введена в «Сережу» еще одна судьба, еще один характер. Словно оглядев тех героев повести, что проходят в тени, на втором плане, Панова задержалась взглядом на самом неприглядном и вывела Женьку из тени вместе со сварливой, равнодушной к нему теткой, для которой он обуза, и с благожелательно-равнодушными к нему учителями — со всеми, кто породил

и развивал в нем чувство неполноценности, бездомности. И в этой главе выражена тема справедливости — нельзя проходить мимо детей неярких, с выработанной обстоятельствами вялостью и нерешительностью. Нужно и можно помочь им найти свой жизненный путь. Носителем справедливости оказался Васька — не родные и не педагоги...

Глава «Васька и его дядя» менее психологична, и нового о Ваське мы узнаем немного — он достаточно отчетливо характеризуется прежде. Появление единственного в повести комического героя — Васькиного дяди — определяет своеобразие главы. Моряк дальнего плавания, он поражает воображение ребят и романтической своей профессией, и белым костюмом, и, главное, обнаружившейся во время купания богатой татуировкой (в следующей главе рассказано о последствиях этого впечатления — ребята решили друг друга украсить татуировкой; с заражения после этой операции начались Сережины болезни).

Семейный совет, собравшийся, чтобы решить Васькину судьбу, изображен с превосходным юмором. Растягивающий слова, томный и всем восхищенный дядя («Ах, скворечник! — томно вскрикнул дядя [...]. Пре-лестный мальчик! — сказал дядя») сохраняет свою речевую манеру и при обсуждении Васькиного поведения. Родственники ябедничают на мальчика. «Негодяй, — сказал дядя своим мягким голосом», когда узнал, что Васька курит. Потребовал Васькин школьный дневник, «полистал и сказал нежно: «Мерзавец. Скотина».

Впрочем, юмор в этой главе только оттеняет ее содержание. В главе о Женьке речь шла о вялом мальчике, волю которого подавляла недобрая к нему тетка. А тут — безвольная мать и очень инициативный мальчик. Хоть разбил Васька витрину в кино и еще за какие-то его проделки милиция оштрафовала мать, но он не злостный хулиган — просто некому направить его энергию на что-нибудь более стоящее, чем битье витрин. Мать только плачет и жалуется, а деньги на папиросы Ваське дает, и если он без спроса берет из ее сумочки, то это ему тоже сходит с рук. Комический дядя все же принял решение — увозит Ваську, чтобы отдать его в Нахимовское училище. Действительно, Ваське как раз и не хватает дисциплины, чтобы вырасти хорошим парнем.

Три плохих воспитателя прошли перед нами в повести: занятая своей новой семьей, небрежная к Сереже его мать, мелочная, глупая и недобрая Женькина тетка и беспомощная, любящая сына, тяжело расстающаяся с ним, мать Васьки. В этом

сопоставлении обнаруживается глубоко заложенная внутренняя связь глав о Женьке и Ваське с одной из важнейших тем повести — художественным исследованием роли воспитателей в становлении детей.

Ну, а что Сережа делает в этих главах? Он копит жизненный опыт, он комментирует для себя события, он восхищается великолепием Васькиного дяди. Сережа слушал невыразительные ответы дяди на ребячьи вопросы («Море есть море. Прекраснее моря нет ничего. Это надо увидеть своими глазами», «Шторм — это прекрасно [...] На море все прекрасно»), и воображение его работало. «Сережа слушал и представлял себе город Гонолулу на острове Оаху, где расгут пальмы и до слепоты бело светит солнце. И под пальмами стоят и снимаются белоснежные капитаны в золотых нашивках. «И я так снимусь», — думал Сережа [...]. Он веровал без колебаний, что ему предстоит все на свете, что только бывает вообще, — в том числе предстояло капитанство и Гонолулу. Он веровал в это так же, как в то, что никогда не умрет. Все будет перепробовано, все изведано в жизни, не имеющей конца» (стр. 259).

А пока к Сереже привязались болезни. Сперва заражение из-за татуировки. Доктор бесчеловечно вливал пенициллин, и Сережа, «не плакавший от боли, рыдал от унижения, от бессилия перед унижением, от того, что оскорблялась его стыдливость...».

Не везет Сереже: едва поправился после татуировки — заболел ангиной, потом опухли железки, все время повышенная температура.

Скучно болеть. Мама подарила аквариум с рыбками. «Он так любит животных», — говорит она. Да, но рыбы не животные, не то, что пушистый кот и незабвенная веселая галка. «А от рыб какая радость [...]. Не понимает мама». Зато с Коростелевым, хоть и редко, он проводит прекрасные вечера. Сережа научил его рассказывать сказки, и он ничего, справляется, хотя приходится иногда поправлять. «В эти неприкайные тягучие дни [...] еще милее стало ему свежее, здоровое лицо Коростелева, сильные руки Коростелева, его мужественный голос... Сережа засыпает, довольный, что не все же Лёне да маме, — вот и ему что-то перепало от Коростелева» (стр. 279).

Но тут в тягучие дни болезни вторгается драма.

Коростелева переводят на работу в Холмогоры. Сережу решают оставить — он не очень оправился после болезни, температурит, врач советует его не брать до лета.

Обыденная житейская ситуация. Так ее и воспринимает Марьяна. Ну что особенного: жил Сережа без нее, когда она уезжала учиться, и теперь отлично позаботятся о нем Лукьяныч и тетя Паша. О разнице между Сережей трехлетним и шестилетним, о том, что теперь речь идет о разлуке не только с ней, а что гораздо важнее для Сережи — с Коростелевым, она не задумалась. Коростелев-то это понял и мучается предстоящим, но и он не предполагает, какую бурю чувств, какое смятение вызовет у Сережи это событие.

Три главы посвятила Панова сложным переживаниям и раздумьям Сережи в дни сборов семьи к отъезду.

Холмогоры, Холмогоры — все время о них говорят. Сережа рисует холмы и горы — школу на горе, ребята катаются с гор на санках. Он полон ожидания интересных перемен — ему и в голову не приходит, что едут без него.

Но на прямой вопрос: «Мы едем в Холмогоры?» — мама и Коростелев переглядываются и потом смотрят в сторону. Мама говорит кучу посторонних слов. «Гораздо раньше, чем она кончила говорить, он уже рыдал, обливаясь слезами. Его не берут! [...] Все вместе было — ужасная обида и страдание. Но он умел высказать свое страдание только самыми простыми словами: — Я хочу в Холмогоры! Я хочу в Холмогоры!» (стр. 281).

Ощущение обиды и страдания дифференцируется, углубляется множеством мыслей и переживаний.

Леню мама берет. «Они бросают только его одного». Из доводов матери, которые она приводит (покраснев!), «Леня крохотный, он без меня погибнет», — Сережа выбирает для размышлений только один: «Леня здоровенький, у него не опухли железки».

«И к обиде на мать — к обиде, которая оставит в нем вечный рубец, сколько бы он ни прожил на свете, — присоединилось чувство собственной вины: он виноват, виноват! Конечно, он хуже Лени, у него железки опухают, вот Леню и берут, а его не берут!» (стр. 282).

Исток этой неожиданной на первый взгляд мысли о своей виновности — вера в справедливость: не может быть, что страшное наказание сваливается на ни в чем не повинного.

Коростелев идет гулять с Сережей, чтобы поговорить наедине. Серьезно и грустно он перечисляет, какие трудности ждут их на новом месте, — и не надо Сереже их переносить, еще пуще расхворается. А он «жаждет переносить с ними трудности. Что им, то пусть и ему. Сережа не мог избавиться от мысли, что они

оставляют его не потому, что он там расхворается, а потому, что он, нездоровый, будет им обузой. А сердце его понимало уже, что ничто любимое не может быть обузой. И сомнение в их любви все острее проникало в это сердце, созревшее для понимания» (стр. 283).

Какое горькое созревание — почувствовать себя отъединенным от самых близких: они равнодушны к нему! Вслух он сказал только: «Все равно». И не ответил Коростелеву, что ему «все равно». А думал: взрослые все могут и что бы он ни делал, его не возьмут. «С этого дня он стал очень тихим. Почти не спрашивал: «почему?»

И только накануне отъезда — еще последняя, отчаянная попытка. Ночью, в длинной рубашке, босой, с завязанным горлом, он приходит к Коростелеву, что-то писавшему в столовой.

«— Коростелев! — сказал Сережа. — Дорогой мой, милый, я тебя прошу, ну пожалуйста, возьми меня тоже!

И он тяжело зарыдал, стараясь сдерживаться, чтобы не разбудить спящих» (стр. 284).

Коростелев глубоко переживает Сережино горе. Но что же он может сделать — врач не советует везти. Обещает Коростелев приехать за ним летом: «Я тебе, брат, еще не врал». И хотя «в этом человеке была его главная надежда, и защита, и любовь», Сережа все же вспоминает, что «все они иногда врут».

Он соображает, что и Коростелеву и маме будет просто некогда за ним приехать, но обещает больше не плакать.

Наступил день отъезда. «Все в нем как бы собралось и напряглось, чтобы выдержать предстоящее горе». Томительно тянутся часы. Он пробовал поиграть, но все неинтересно. Мысли у него жалобные: умру, закопают в землю, как прабабушку, тогда они будут плакать; и мысли мстительные: Коростелеву и маме будет плохо жить, придут и скажут — разрешите дрова попилить. «А я скажу тете Паше: дай им вчерашнего супу...»

Вот грузовик, выносят вещи. Мама обняла Сережу, но он отстранился. Садятся, народ собрался во дворе. «И все они — и все кругом показалось Сереже чужим, невиданным [...]. Как будто ничего *своего* не было и не могло уже быть у него, покидаемого». Он стоял в сторонке, изо всех сил помнил обещание не плакать и одна-единственная слеза просочилась на его ресницы.

Отчаяние осталось, и сил примириться с несчастьем еще нет. «И не в силах больше тут быть, он повернулся и зашагал к дому, сгорбившись от горя» (стр. 290—291).

Драматические переживания Сережи изображены в трех по-

следних главах повести с большой эмоциональной силой. Напряжение возрастает от страницы к странице. Психологическое открытие Пановой в этом эпизоде — близость чувств и мыслей шестилетнего Сережи к тому, что переживал бы и думал юноша или взрослый в сходных обстоятельствах, перед вынужденным расставанием с самыми близкими. Я ради того и проследил подробно движение переживаний мальчика, чтобы это стало ясно. То, что для нас — непреодолимость обстоятельств, для Сережи — власть взрослых. Никто из нас не считал бы, что он плохой, потому что болен, не мог бы винить себя, что не сумел предотвратить обстоятельство, которое причиняет ему горе.

Панова не подменила переживания и думы ребенка чувствами взрослых, не подменила ни в одном слове, ни в малейшей детали. Это видно и по цитатам, которые я привел. Ни психолог, ни истинный педагог не найдут в размышлениях Сережи черт, выходящих за пределы возможностей детского сознания. С полной убедительностью показал художник, что чувства и мысли шестилетнего, хотя по форме выражения и по содержанию отличаются от зрелых, но диапазон их не узок, разветвленность очень велика, а интенсивность переживаний, вероятно, бо́льшая, чем у взрослых.

Горе малыша, которое он ощущает как несправедливость к нему, может повлиять на становление характера, на отношение к людям и к миру гораздо сильнее, чем подобные переживания у человека взрослого, сложившегося. Это выражено в повести обидой на мать, обидой, «которая оставит в нем вечный рубец», и тем, что он умственно и душевно повзрослел за несколько дней горестных переживаний («сердце, созревшее для понимания»). Его единственная слеза в минуту расставания была «уже не младенческая, а мальчишеская, горькая, едкая и гордая слеза...» Как неожиданно для читателя, как значительно тут определение «гордая слеза». Это слово обогащает психологический анализ, вносит в него важную черту: несправедливое страдание, причиняя огромный душевный ущерб мальчику, в то же время — такова диалектика внутреннего созревания — рождает новую и благородную черту характера: гордую сдержанность в выражении своих чувств.

Да, но повесть еще не кончена...

Сережа зашагал к дому, сгорбившись от горя.

«— Стой! — отчаянно крикнул Коростелев [...] — Сергей! А ну! Живо! Собирайся! Поедешь!

И он спрыгнул на землю.

— Живо! Что там? Барахлишко. Игрушки. Единым духом. Ну-ка!»

И на протесты, испуг мамы и тети Паши: — «Да ну вас. Это что же, понимаете. Это вивисекция какая-то получается. Вы как хотите, а я не могу. И все».

Какая победа — торжество высшего разума над бытовой разумностью. Победа справедливости! Круто и волшебно меняется Сережина судьба...

Врачи говорили — не надо везти, летом безопаснее. Разумно и для всех спокойно — для мамы и для врача. Опасность душевного потрясения в расчет не принимается — какие там у шестилетнего потрясения. Поплачет и утешится. Бывает и так. Но подлинный врач знает: для успешного лечения болезни надо понимать индивидуальность организма больного: для одного целительные большие дозы лекарства, для другого они опасны. А душевный организм по меньшей мере столь же индивидуален, как физический, вероятно, более сложен и индивидуален — у малышей не в меньшей мере, чем у взрослых.

Тривиальность? Да, но слишком часто взрослые в общении с детьми пренебрегают сложностью и ранимостью их душевного мира, пренебрегают их индивидуальностью. Потому так настойчиво, в самых разных ситуациях, изображают наши лучшие писатели раннее пробуждение мыслей и чувств, опасность небрежного отношения к нему взрослых.

То, что небрежность чрезвычайно распространена — общеизвестно. И не только родители в ней повинны, но нередко и профессиональные воспитатели. Писатели Панова, Дубов не одиноки в своей тревоге: ее разделяют и публицисты, и вдумчивые педагоги. Свидетельство тому корреспонденции и статьи в нашей периодике. Это подтверждает, что речь идет о явлении общественно значимом, борьба с ним требует неустанной пропаганды во всех возможных формах.

Как раз одна рецензия на повесть, о которой мы говорим — пазывалась она «Бедный Сережа», — убедительно подтверждает сказанное. Автор рецензии писал: «В то время как простые маленькие советские мальчики и девочки мечтают об игрушках, о книжках, о вкусной манной каше, ум Сережи заполнен мыслями о бессмертии, о бесконечности жизни, о своей исключительной судьбе [...]. Ему некогда шалить. Ему надо по каждому поводу думать». Кроме того, критик утверждает, что «Сережу, по существу, никто не воспитывает». Напечатана была статья, как ни странно, в «Учительской газете» (1955 г., № 91). Писа-

тель Н. Атаров тогда же ответил критику гневной статьей в «Новом мире» (1956 г., № 1).

Не знаешь чему больше удивляться — уверенности ли рецензента «Учительской газеты», что советские мальчики и девочки «простые» (в этом слове содержится нивелировка личности, отрицание выраженной индивидуальности у детей), или тому, что им не свойственно думать, а только «мечтать» об игрушках и вкусной манной каше, или, наконец, тому, что не замечен воспитательный талант Коростелева.

Может, потому не замечен, что Коростелев в отличие от Марьяны не профессиональный педагог?

В нашей литературе немало написано о воспитательном влиянии на детей и подростков деятелей советского общества, ничего общего не имевших с педагогикой.

На формирование героя повести «Ленька Пантелеев» огромное влияние оказали бывшая горничная, большевичка Степа и организатор деревенской бедноты романтик Кривцов.

На героя «Швамбрании» Кассиля впечатление, много определившее в его отрочестве, произвела встреча с комиссаром Чубарьковым.

Подлинными воспитателями пятнадцатилетнего Бориса Горикова, героя «Школы» Гайдара, — большевик Галка, пожилой боец Чубук и командир отряда, сапожник, «навек ударившийся в революцию», Шебалов.

Можно было бы долго продолжать этот список, включив в него тех, кто укреплял веру в добро и справедливость у «Мальчика у моря» Дубова, управдома и милиционера из рассказа Шарова «Севка, Савка и Ромка» и еще многих и многих.

У всех этих людей общие свойства:

душевная щедрость;

ясность общественной позиции;

бережная, уважительная внимательность к внутреннему миру детей и подростков;

чутье к их индивидуальности, к их внутренним потребностям — и ни малейшего проявления превосходства или снисходительности в общении с детьми.

Короче, это люди *высокой душевной культуры*. Она и определяет в первую очередь качества воспитателей, в том числе профессиональных педагогов.

Мать Сережи душевной культурой обделена. Коростелев ею обладает. Образ его, как воспитателя, разработан детально и до последней черты психологически достоверен. Коростелев —

правофланговый в ряду образов воспитателей-непрофессионалов, созданных советскими писателями.

Во внезапности его решения взять Сережу проявились дар, чутье и отвага истинного педагога. Коростелев понял, что для этого мальчика, для Сережи, душевная травма губительнее перемены климата. Она может оказаться неизлечимой — с железками справиться будет легче. «Я за него отвечаю, ясно? Ни черта он не погибнет. Глупости ваши».

Сережа оцепенел, не поверил и... испугался. Снова тут найден неожиданный и верный штрих. Чудо внезапного исчезновения горя может в первый миг испугать, в него трудно поверить.

Сережа засуетился — скорее, скорее, пока не передумали! — «лихорадочно хватал что попало из своего имущества». Как бы не уехали без него!

Мужчины друг друга поняли — не только Коростелев Сережу, но и Лукьяныч Коростелева: «Митя, это ты правильно! Это ты молодец!» — говорил он, складывая Сережину кровать.

И вот Сережа в тесной кабине, под маминой палью. «Здорово неудобно, но нам на это наплевать: мы едем. Едем все вместе [...] мы едем в Холмогоры, какое счастье! Что там — неизвестно, но, наверно, прекрасно, раз мы туда едем!»

Сверкает снег, «мчится в окошечке прямо на Сережу».

Вот теперь повесть кончена. Счастлив Сережа, счастливы читатели — ведь и с них снят тяжкий груз Сережиного горя. Снят он с Коростелева, им самим снят — человеком богатой души, смело восстановившим справедливость. Своей властью взрослого он вернул Сереже детство и счастье. Вернул Сереже себя. И себе Сережу.

Януш Корчак писал:

«Вы говорите:

— Дети нас утомляют.

Вы правы.

Вы поясните:

— Надо спускаться до их понятий.

Спускаться, наклоняться, сгибаться, сжиматься.

Ошибаетесь.

Не от этого мы устаем. А от того, что надо подниматься до их чувств.

Подниматься, становиться на цыпочки, тянуться.

Чтобы не обидеть». (Я. Корчак. Когда я снова стану маленьким. М., 1961, стр. 19.)

Коростелев сумел подняться...

О богатстве и содержательности внутреннего мира малыша, о силе его чувств, переживаний, о талантливом воспитателе Коростелеве написана повесть Веры Пановой «Сережа».

2

Они появились вместе, парой — рассказы «Валя» и «Володя». И читателям сразу стало ясно, что они тесно связаны, почти нераздельны. Позже, во всех сборниках Пановой, «Валя» и «Володя» всегда печатались рядом. Так и в Собрании сочинений.

Внешняя связь определяется тем, что в первом рассказе — «Валя» — появляется Володя и в поезде, мельком, знакомится с Валей (больше они не встречаются), а действие рассказа «Володя» начинается в том же поезде, хотя потом повествование на время возвращается к более ранним событиям его жизни.

Первый рассказ — о судьбе девочки в начале, девушки в конце Отечественной войны, второй — о ее ровеснике в годы войны. Оба героя (Валя во второй части посвященного ей рассказа) возвращаются в Ленинград из эвакуации. Они были в разных местах. Есть нити, связывающие рассказы, но художественные задачи «Вали» и «Володи», а соответственно и структура их различны.

«Валя» — своего рода диптих. Первая картина называется «Отъезд», вторая — «Возвращение». Эти заголовки определяют предмет изображения: в первой части — эвакуация и облик Ленинграда в августовские дни 1941 года, во второй, — близится конец войны, Валя возвращается в родной город.

Конструкция рассказа — короткие главки-эпизоды. Действия очень мало: изображается облик города, бытовые сценки, разговоры действующих лиц, цементированные мыслями, переживаниями и наблюдениями Вали.

Каждая главка — более или менее законченный эпизод, протекающий в короткий промежуток времени (внутри эпизода течение времени почти не ощущается). Поэтому повествование воспринимается как ряд зарисовок, характеризующих атмосферу — отъезда (в первой части) и возвращения (во второй).

Сравнение с произведением образительного искусства подкрепляется ограниченностью каждого эпизода в пространстве — неизбежной в живописи, но, разумеется, необязательной в литературе. В первой части читатель видит двор дома, где жи-

вет Валя, комнату ее семьи, вокзал, с которого уезжает на фронт отец, в семи эпизодах из десяти — кусочек улицы у другого вокзала, где Валя с матерью и сестренкой ждут посадки, и, наконец, вагон. Та же ограниченность пространства в эпизодах второй части. Она соотносится с ограниченностью времени действия каждого эпизода.

На протяжении всего рассказа Валя не совершает ни одного поступка. О ее внешности — ни слова. Но мысли, переживания, впечатления Вали пронизывают все, что изображено в рассказе, и в то же время определяют психический облик, душевный строй девочки — в первой части, девушки — во второй.

Ленинград в начале войны — одна из существенных тем изображения первой части. Автор и здесь сумел сохранить характерную для рассказа ограниченность пространства каждого эпизода.

Валя с матерью и сестренкой едут в трамвае на Витебский вокзал провожать уезжающего на фронт отца.

«Витрины магазинов были заслонены фанерными щитами. На одном щите наклеена газета. На другом написаны стихи черной краской. Валя прочла название стихотворения: «Ленинградцам».

В небе висела серебряная колбаса.

Чей-то памятник был обложен мешками с песком.

По мостовой шли мужчины в штатском, с противогазами, и с ними военный командир.

Стояла очередь перед лотком с газированной водой.

Бежала собачка на ремешке, за ней бежала, держась за ремешок, девочка с авоськой, в авоське капустный кочан как мяч в сетке.

Все это плыло в пекле дня — щиты, стихи, колбаса, собачка, мешки, пробирки с красным сиропом, военные и штатские» (стр. 366—367).

Так семью деталями передано зрительное представление о городе в те дни. Еще равноправно соседствуют черты входящего в права военного быта и пока не вовсе сдавшего позиции быта мирного. Равноправие этих черт акцентировано в последней фразе перечислением их вперемежку.

Формально эпизод разворачивается на широком пространстве — едут через весь город. Но время проезда, его длительность не ощущается — изображение, конденсированное в семи впечатлениях, не выходит за пределы «живописного» простран-

ства: легко представить себе совмещенными в картине или в рисунке все зрительные приметы облика города.

Однако изображение Ленинграда в начале войны вовсе не исчерпывается зрительными впечатлениями. Доминируют впечатления звуковые.

«Прежде по воскресеньям на подоконниках играли патефоны [...] В войну патефоны замолчали. Во дворе, под аркой подворотни, воцарился черный рупор радио.

Трубным голосом, слышным во всех квартирах, он читал сводки, говорил речи, пел, выкрикивал лозунги. Он выл ужасным воем, когда нужно было прятаться в подвал. И если иногда, после непрерывного говорения, пения и воя, он ненадолго притихал — его неугомонное сердце стучало громко и тяжело» (стр. 366).

Для первой части рассказа характерно олицетворение вещей — главным образом голосов вещей. Не дикторы говорят, а рупор радио — и его *сердце* стучит громко и тяжело (во время воздушных тревог по радио передавался стук метронома). На вокзале (семья провожает отца) паровоз *гулял* в отдалении, приблизился, но опять *великодушно* отошел; потом, *подойдя под шумок*, прицепился. Заиграла гармонь — так громко, словно *закричала*¹.

А когда у Московского вокзала почти сутки сидят Валя с матерью и сестренкой в ожидании эвакуации, «где-то близко *голосом надежды кричат* паровозы». Люди измучены ожиданием, и паровоз кричит: «Я тут! Я работаю! Я сделаю все, что могу».

Но в паровозный голос надежды врывается грозная пота — на этот раз не человечьи голоса вещей, а слово, повторяемое людьми: «Нам не через Гатчину. Нам через Мгу». «Через Мгу, Мгу. Мга... Все она впереди, Мга». И последние фразы первой части рассказа: «Приближается ночь, мы приближаемся к Мге. На нашем пути она неминуема, Мга».

Что-то угрожающее, мрачное, неживое есть в сочетании звуков этого слова, в близости его к слову «мгла». Настойчивое его повторение воспринимается как близость беды. Смысл предвестия: на станции Мга во время бомбежки погибла мать Вали и Люси.

Голосами рупора, паровозов, гармони, вздрагиванием земли (взрывы бомб), звучанием слова «Мга» переданы тревога

¹ Курсив здесь и дальше мой.— А. И.

и необычность первых дней войны. Вдруг оказалось, что люди не принадлежат себе, они подчинены власти войны и в толпе, в потоке беспомощны, как вещи, сопоставимы с ними, почти равноправны: «Как *щепочку*, уносит Вале в душном потоке», «Спешат *люди и машины*». И вот уже вещи берут верх над людьми, пригибают их: «Справа мешок, слева мешок; каменные, ударяют больно. Собственный рюкзак давит Вале на позвонки, гнет щеку». «В вагоне. Темно от вещей и людей». Вещи на первом месте, люди — на втором.

Но это только в суматошном движении к поезду и размещении в вагоне. Способ изображения людей в центральных эпизодах первой части — на площади у вокзала — совершенно иной: цель микросюжетов и микрохарактеристик в нескольких строчках или репликах. Словно кинокамера выхватывает из толпы, из «потока» то одного, то другого. Уходит от них и опять возвращается.

Зрительное представление о том, как привычное, мирное соседствует с меняющей облик города войной, читатель получил, когда Валя ехала в трамвае. Звуковые впечатления, в которых доминирует война и предчувствие бедствий, создаются голосами паровоза, рупора и звучанием слова «Мга».

Но в эпизодах у вокзала снова проявляется то же совмещение задержавшихся в сознании интересов и мыслей вчерашних с порожденными войной. Теперь это выражено не в фиксации зрительных и звуковых впечатлений, а в разговорах, в изображении странного быта, возникающего на Лиговке, против вокзала, за сутки ожидания посадки.

Толстая бабушка хвалит матери Вали ее дочек, угощает их конфетами. Приходит к бабушке лысый дяденька, ее сын. Несколько раз в эпизодах появляется бабушка с ее восхищением сыном и тревогой, придет ли он еще раз...

Старик и старушка, почистив друг на друге одежду, идут пообедать к родственникам.

«— А если без вас уйдет эшелон?»

— Ну что ж, значит, судьба,— сказала старушка.— Мы там, знаете ли, примем душ».

Большая девочка ссорится с матерью: «Что ты со мной делаешь! Куда ты меня везешь! Ты меня ненавидишь! Ты меня убиваешь! Ты мне такое делаешь, как будто ты мне не мать, а враг!»

Война входит в сознание еще непрочно, еще только внезапными напоминаниями, перебивая мысли и разговоры о мирных

днях. Валя на площади подружилась со Светланой. С первого взгляда «ты уже понимаешь: это из всех подруг будет самая твоя дорогая подруга». Разговаривают Валя со Светой о прочитанных книгах («Понимаешь: он ее любил. И она его любила»), о том, как лучше — с косами или без кос. «А ты смотрела кино «Большой вальс»? Вторгается напоминание о войне: рядом женщина рассказывает, что немцы бомбят Москву.

Движение времени внутри эпизодов, как я уже упоминал, почти не чувствуется — изображается один момент или несколько соседних, иногда и одновременных (в разных точках изображенного пространства). Но художественная функция времени все же в первой части значительна. Вступления к эпизодам на площади — отсчет времени, передающий томительность ожидания, тягучесть знойного дня и беспокойной ночи.

Начало восьмой главы:

«Люди с химкомбината уехали.

Артисты оперы и балета уехали.

Старичок со старушкой пообедали у родственницы на Второй Советской, приняли душ, полежали на диване и вернулись на Лиговку».

Начало девятой главы:

«День бесконечен. Не счастье: сколько раз ходили за водой — и приваливались отдохнуть, и сколько видели лиц, и слышали разговоров, и сами разговаривали».

Десятая глава начинается с сообщения: «Кончилась ночь». А в предыдущей — после вечерних бытовых разговоров происходит, уже ночью, единственное за томительные сутки событие. За той большой девочкой, что ссорилась с матерью, пришел военный и увел ее. Обсуждению события оставшимися на Лиговке девушками посвящен весь одиннадцатый эпизод (утро следующего дня). «В военную темную ночь, и такая история. Что за праздник нечаянный у девочек возле Московского вокзала!»

Через несколько лет после публикации рассказов В. Панова писала:

«По-разному может возникать писательский замысел.

Часто в его основе лежит некое пронзительное впечатление, оно дает первоначальный толчок, на него (иногда многими годами) напластовываются другие впечатления, встречи, мысли, прочитанные книги. Причем все тянется к основоположному, обжегшему тебя впечатлению [...]. Так [...] написались у меня рассказы «Валя» и «Володя». Написаны они в 59-м году, а семечко запало в 41-м. В августе того рокового года в Ленинграде,

у Московского вокзала, я увидела очередь эвакуируемых женщин и детей: лютое пекло, дети играют на мостовой, спят на мостовой, едят на мостовой,— и в меня врезалось зрелище этой очереди, теряющейся в дали облитой зноем Лиговки. И из того, что я видела потом в эвакуации и в Ленинграде после возвращения, подбирались сюжеты, характеры, детали, и через восемнадцать лет оформились рассказы»¹.

В первой части «Вали» совершенно отчетливо проявилась именно эта основа замысла. Но рассказ с полным основанием назван «Валя» (а не, например, «Отъезд и возвращение»), потому что мысли, наблюдения, а иногда только присутствие Вали организуют его.

В начальных эпизодах преобладает авторское слово — о Вале тут говорится в третьем лице. Но дальше в повествование входят Валины размышления в первом лице, не выделенные из окружающего авторского текста кавычками.

Переходы от авторского голоса к Валиному и обратно определяют характер повествования, становятся существеннейшим формообразующим его элементом. Авторская речь стилистически настолько приближена здесь к размышлениям и внутренним монологам Вали, к ее наблюдениям, что почти вовсе снимается дистанция между голосами автора и его героини. Не всегда можно уверенно определить, чье наблюдение передается — автора или его героини.

Это связано с тем, что Валя проявляет себя только в рефлексиях и наблюдениях, а не в поступках и не в прямой речи.

Такая форма самовыражения героини рассказа определила особенности построения ее образа.

Люди, выделенные из «потока», изображены отчетливо. Читатель их *видит* — в поступках, репликах, авторских описаниях обозначаются характеры, Валу читатель *только слышит*, точнее — слышит ее внутренний голос; реплик у Вали немного, и они маловыразительны по сравнению с ее размышлениями.

Последние эпизоды первой части рассказа — в вагоне — посвящены главным образом характеристике Валиной матери. Голоса автора и Вали здесь тоже переключаются. Но внезапно голос Вали выделяется неожиданным для читателя *воспоминанием из будущего* в форме внутреннего монолога.

«Ее (матери.— А. И.) радость была — все делать для тех, кого она любила.

¹ Журнал «Нева», 1966, № 5, стр. 176.

Валя ничего этого не успела даже понять.

Ничего я не успела понять. Не успела как следует полюбить тебя. Ты меня приучила, мне казалось — так и надо, чтобы ты раньше всех вставала и все для нас делала.

Глупая я, глупая, думала о Светлане, — ты была около меня, а я о тебе не думала, думала о Светлане!

Я бы потом поняла, когда выросла! когда поумнела! Я бы ноги тебе мыла, мамочка!» (стр. 384).

В произведениях В. Пановой нередки временные инверсии — о следствиях события сообщается до рассказа о самом событии. Здесь несколько иное: событие вовсе не изображено — о нем читатель предупрежден настойчивым повторением слова «Мга» и оповещается ворвавшимся в обрисовку облика матери плачем по ней Вали, своего рода причитанием. Внезапность перехода от характеристики матери к Валиному монологу, не взятому в кавычки резко повышает экспрессию повествования. Эмоциональность эпизода как раз и определяется временным смещением — воспоминанием о драме, прежде чем она произошла. Это повышает напряжение следующего эпизода — последнего в первой части — о приближении поезда к станции Мга. «На нашем пути она неминуема, Мга». Монолог Вали предварен авторской фразой: «Валя ничего этого не успела даже понять». Но немедленный переход к Валиному причитанию заставляет нас воспринимать все прежде сказанное о матери не как авторскую характеристику, а как позднейшие воспоминания Вали.

Функциональное значение внутреннего монолога Вали не исчерпывается его неожиданностью и экспрессией. Вале в первой части рассказа лет двенадцать-тринадцать. Монолог о матери, по характеру и форме размышления не свойствен ее возрасту, ближе к думам 16—17-летней Вали, с которыми читатель познакомится во второй части. Это воспоминание не из будущего, наступающего в тот же день на станции Мга, а из более отдаленного — мысли повзрослевшей Вали.

В других эпизодах первой части Валя больше наблюдает, чем размышляет. Ее интеллектуальный и эмоциональный облик обрисовывается во второй части.

Образ матери, так же как и самой Вали во второй части рассказа, написан в лирических тонах. Выделенные из «потока» Валя и ее мать все же от «потока» неотделимы — они для автора характерные его представители. Характерные тем, что в потоке, объединенном общей бедой войны и эвакуации, художник

не нашел ни озлобленных, ни охваченных паникой. Людей несет, как щепку, они попадают под власть собственных вещей, которые надо тащить и размещать, но не теряют ни человеческого достоинства, ни доброты к соседям. Отрицательных персонажей в «Вале» нет.

Так Панова выразила свое восприятие первого зафиксированного в рассказе момента — отъезда.

К концу первой части определяется основная черта структурного своеобразия рассказа — его промежуточное положение между двумя обычными формами: непосредственно авторским повествованием и повествованием от лица героя — сказом.

Симметричные конструкции, отчетливость членения на эпизоды характерны для прозы Пановой. В «Вале» это выразилось делением на две части, составляющие оппозиционную пару (отъезд — возвращение), в делении частей на главки; каждая из них — законченный эпизод, ограниченный во времени и пространстве. Большинству эпизодов первой части есть соответствие во второй, в известной мере тоже оппозиционное: противопоставлены обстановка и настроение начала войны одному из последних ее месяцев. Зарисовки людей, ожидающих эвакуации, соотносятся с изображением возвращающихся в Ленинград — им посвящено несколько эпизодов в вагоне, в котором едут в Ленинград Валя с сестрой Люсей.

Вторая часть начинается отъездом Вали и Люси из детдома. Воспитательница собирает их в дорогу, дает множество советов, как держать себя в поезде. Она предостерегает Валью от молодых людей, у которых в поезде только одно на уме — как бы познакомиться и поухаживать: «[...] принесет тебе кипятку, а потом присядет и начнет ухаживать». Позже, в поезде, все советы о том, как вести себя с молодыми людьми, Люся применяет к Володе, который как раз и предложил принести кипятку. Советы воспитательницы реализуются в комической сцене буквального повторения маленькой Люсей ее слов.

Изображение отъезда из детдома и дороги в санях к станции симметрично соотносится с двумя сценами первой части — прощанием с домом перед эвакуацией и проездом по Ленинграду в трамвае. Описание дороги — ночного зимнего пейзажа — прерывается внутренним монологом Вали, стилистически резко отличным от окружающего его текста.

«Мы прожили в детдоме три года, три месяца и три дня.

Там мы получили известие, что папа убит под Шлиссельбургом».

И дальше — в том же ключе сжатой информации — сообщается, что дом, где они жили, разрушен, а вызов в Ленинград прислала тетя Дуся, товарка матери по работе на фабрике.

Информация переходит в лирические размышления, тоже в первом лице, о пейзаже и о дороге, по которой едут к станции. Суховатое и лаконичное сообщение о событиях трех лет Валиной жизни оказывается как бы зажатым между двумя пейзажными зарисовками, отражающими строй мыслей и чувств девушки. Это соотносится с тем, что о гибели матери читатели узнали в конце первой части не из описания этого события, а из опережающих его «воспоминаний из будущего» Вали (прямыми словами о гибели матери сказано еще позже, когда Валя уже в Ленинграде говорит тете Дусе, что хотела бы найти могилу матери у станции Мга).

Шесть эпизодов из десяти второй части посвящены встречам в вагоне. Очевидна симметричная соотнесенность их с эпизодами ожидания эвакуации на Лиговке, занимающими такое же центральное положение в первой части. Здесь меньше характеристик и микросюжетов, но некоторые разработаны детальнее — те, что производят сильное впечатление на Валю.

Время действия (осталось около полугода до конца войны) определяется и тем, кто едет — солдаты, офицеры, ленинградцы, возвращающиеся в свой город, — и содержанием разговоров. В них та же перебивка тем военной и мирной жизни, что перед эвакуацией, но в обратном соотношении: заботы и планы теперь связаны с устройством в мирной жизни, а война уходит в воспоминания.

Главный микросюжет в первый день пути — офицер и девушка, полюбившие друг друга в дни войны. Их диалог лиричен. Но им предстоит разлука. Девушка плачет. Валя думает: «Он, должно быть, в отпуску был и снова едет воевать. А с войны, бывает, не возвращаются...» Их разговор перед прощанием производит на Валю такое же — нет, более сильное впечатление, чем уход «большой девочки» к любимому в первой части. Соотнесенность этих эпизодов, их зеркальность (тогда все расставались — двое любящих соединились; теперь, когда разлученные войной накануне встречи или уже встретились с близкими — двое любящих разлучаются) акцентирована автором.

Валя думает: «Гражданочка, что вы сделали, испортили вашими слезами прекрасный разговор! Гражданочка, гражданоч-

ка... Я знала другую, та смеялась. Без паспорта, без карточек, в чем была — шла и смеялась...» (стр. 390).

Отсчет времени, тягучесть дорожных часов и дней переданы теми же средствами, что в первой части ожидание посадки.

Начало шестой главы:

«Второй дорожный день. Почти полпути проехали.

Высадился солдат в шерстяных носках. Высадилась девушка, та, что плакала. Один, темней тучи, едет девушкашкин офицер, ни на кого не глядит» (ср. начало восьмой главы первой части: «Люди с химкомбината уехали. Артисты оперы и балета уехали...» и т. д. Повторен и синтаксический строй фраз, но тоже зеркально — в первой части фразы перечисления начинаются с подлежащего, во второй части две первые фразы — со сказуемого).

Центральный эпизод второго дня пути — встреча с Володей.

«Стоит молодой парень, или большой мальчик, в ватнике, ушанке, через плечо переброшен полупустой рюкзак.

Лицо чистое, можно сказать — красивое. Темный пушок над губой...» (стр. 393).

Идет комический разговор Люси с Володей. Он не понимает смысла замечаний и вопросов девочки, повторяющей слова воспитательницы.

Несколькими репликами обменивается Володя с Валей. Она не привыкла разговаривать с незнакомыми парнями, робеет и негодует на свою дикость. Очень коротко и невыразительно отвечая на Володины вопросы, Валя дополняет свои ответы содержательными внутренними монологами.

Когда Володю уводит контролер — он едет в Ленинград без билета и без пропуска, — в вагоне обсуждают инцидент. Одни возмущаются, что человек едет зайцем, другие возражают — иногда всякому приходится, третьи решают — просто жулик. Разговор перекликается с обсуждением в первой части ухода «большой девочки».

«Какие несправедливые есть люди. Не может быть у жулика такое лицо». После этой, заключающей эпизод, мысли Вали идет ее внутренний монолог. Значительность его подчеркнута двумя способами: выделением монолога в главу и необычной краткостью главы — в ней всего десять строк.

«...Вот запало в голову чужое окошечко и месяц над черной сосной.

Тонкий месяц светит. Краснеется окошечко. Зовет дорожка, бегущая к домику».

Это Валя вспоминает прощальный разговор лейтенанта с его девушкой. Последняя фраза — «Совет дорожка [...]» — дает толчок мыслям о своем будущем:

«Что будет у меня, что? Какая предстоит мне любовь?

Какие подвиги, какие переломы судьбы?»

Мысль о любви связана с двумя впечатлениями — прощанием лейтенанта и встречей с Володей. Мысль о подвиге естественна — какого же юношу, какую девушку в те годы она могла миновать. Но тут есть связь и с близкими впечатлениями дня — Валя в поезде читает книгу о войне.

От будущего размышление переходит к прошлому и настоящему:

«Это со всеми так или только со мной, что все время уходит от меня те, кто мне нужен, или я от них ухожу?»

Погибли родители, рассталась Валя со Светланой, которая должна бы стать подругой на всю жизнь. Но главное:

«И этот тоже — на минутку подсел, и нет его, увели.

Будет ли встреча прочная, вечная?» (стр. 396).

Этот монолог (я вразбивку процитировал его полностью) проясняет замысел образа Вали. В ее судьбе и мыслях концентрированы многие судьбы, характерные размышления тех, кто вступал в пору юности к концу войны. Горечь потерь и расставаний сочетается с готовностью к душевно богатой жизни, с ожиданием счастья.

Поезд подходит к Ленинграду. Изображение Вали и Люси в потоке вернувшихся симметрично соотносено с потоком уезжавших в первой части — повторены некоторые детали, но тональность иная: тогда Валу уносило «в душном потоке», теперь «свежий воздух в лицо». Провожавшая эшелон тетя Дуся теперь встречает Валу — «постаревшая, потемневшая, но она, она!»

Валя идет с Люсей посмотреть место, где был их дом.

«Но почему-то думала Валя не о том, как она ходила тут маленькой, — ей снова вспомнилось ее поездное знакомство, молодой человек Володя, которого увел контролер.

«Он все равно доберется до Ленинграда, — подумала она, — и я смогу его встретить. Даже сейчас могу его встретить, почему нет, как будто это так уж невозможно».

И на всякий случай стала смотреть на прохожих» (стр. 398).

Вечером — у тети Дуси; после разговора о том, что Вале нужно пойти работать на ту фабрику, где помнят ее мать и где работает тетя Дуся, ложатся спать.

«Я приехала? — спросила Валя у кого-то. — Здравствуйте! Нет, я еду, еду, буду ехать всю жизнь...»

Это ощущение пути, только начавшегося, выражает общую для обоих рассказов — «Валя» и «Володя» — тему, определяет глубинную связь между ними и поддерживается обобщающим заключением «Володи» (о нем — позже).

Но еще несколько фраз осталось до конца рассказа. Валя засыпает. В полусне ей вспоминаются отрывочные фразы из разговора в поезде:

«— Нам даст чаю проводник, — сказала Люська.

— Приготовьте билеты! — сказала проводница.

Музыка заиграла. Кто-то запел «Вышел в степь донецкую парень молодой». Парень был в ушанке и ватнике. Черными глазами он смотрел на Валу» (стр. 401). Это последние слова повествования.

На протяжении всего рассказа мы Валу не видели, а слышали. Приметы войны даны в первой части рассказа голосами радио, гудков паровоза и звуками слова «Мга». И кончается рассказ не зрительными воспоминаниями засыпающей Вали, а слуховыми образами, — она вспоминает фразы, музыку, песню, за которыми стоит образ Володи. Это еще одно свидетельство цельности структуры рассказа, строго последовательного проведения ее элементов сквозь все повествование.

Последовательность сказывается и в том, что все мысли, все переживания Вали обусловлены впечатлениями, событиями текущего дня или более ранними (кроме «воспоминания из будущего», о котором говорено выше). Между событиями и переработкой их в сознании девушки прямая причинно-следственная связь. Нет ни одного рассуждения или переживания «вообще», не связанного с впечатлениями дня или событиями времени, или думами о своем будущем.

В том, что Валу читатель не видит, а только слышит, в том, что ее думы и чувства отражают текущие события, — ключ к пониманию художественной задачи рассказа.

Некоторая обобщенность образа Вали (сняты все приметы внешности, а поступков вовсе нет) не исключает индивидуализации ее мыслей и переживаний. Она сказывается в подаренной автором героине рассказа пронизательности, приметливости, позволившей Валиным голосом передавать многие тонкие наблюдения. Как в первой части Валя остро почувствовала с одного взгляда на Светлану, что она должна стать подругой на всю жизнь, так во второй части встреча с Володей вызывает

у девушки мысль о любви прочной, вечной и надежду на новую встречу с Володей.

Отношение Вали к этим встречам характеризует ее душевный облик. Но функциональная значимость встреч и расставаний Вали со Светланой и Володей этим не исчерпывается. Они, вместе с историей «большой девочки», историей лейтенанта и его любимой, образуют возникающий из ряда сопоставлений лейтмотив рассказа: в изображении «потока», движущегося во времени — от начала к концу войны, и в пространстве — из Ленинграда в эвакуацию, из эвакуации и с фронта в Ленинград, — доминируют судьбы молодых.

Валя — рупор автора в изображении двух моментов, выхваченных из потока жизни: «Отъезд» и «Возвращение».

Сцепление мотивов рассказа подчинено двуединому художественному замыслу: изображение облика и душевного состояния «потока» в дни эвакуации и в дни возвращения, эпизоды в вагоне совмещаются с изображением душевного облика героини рассказа.

Мы вправе говорить о «потоке» как обобщенном герое произведения наряду с Валей, в частности, потому что на тридцати пяти страницах рассказа то одной фразой, то целым эпизодом характеризованы двадцать четыре действующих лица, не считая «статистов», — населенность необычная¹.

Способ сопряжения двух тем (характеристики «потока» и обрисовки душевного облика Вали) — переходы от авторского голоса к Валиному и обратно. В изображении душевного состояния уезжающих доминирует авторское слово, лишь изредка переходящее в Валино, а настроение и характеристика возвращающихся (Валя повзрослела — она больше размышляет о своих впечатлениях) пропущены сквозь восприятие, осмысление и сопереживание их Валей.

Структура рассказа, как видим, непроста и целостна. Но в то же время она входит в состав более сложной структуры: пары рассказов — «Валя» и «Володя».

Рассказ «Володя» традиционнее. Героя здесь мы не только слышим, но и видим, его размышления, внутренние монологи четко отделены от авторского слова. В рассказе есть фабула

¹ Чехов, работая над повестью «Дуэль», писал А. С. Суворову (6 февраля 1894 года): «До конца еще далеко, а действующих лиц чертова пропасть. У меня жадность на лица». А в «Дуэли» всего четырнадцать характеризованных персонажей.

и конфликтные ситуации, есть и многочисленные диалоги Володи с другими действующими лицами рассказа¹.

В том или ином выражении, в той или иной мере мы находим сопоставления в большей части произведений Пановой, но в «малой форме» — рассказе — они проступают особенно отчетливо, как метод художественной реализации замысла. «Володя» *построен* на сопоставлениях и противопоставлениях. Сопоставления проводятся на разных уровнях — деталь с деталью, характер с характером, судьба с судьбой; особенно отчетливо сопоставление нравственных позиций.

В начальных эпизодах «Володи» время и место действия те же, что в соответствующих эпизодах «Вали»: разговоры в вагоне и размышления девушки в первом рассказе, разговоры в том же поезде двух проводниц с Володей и размышления юноши — во втором.

Соотнесены и некоторые размышления героев. В «Вале» один из спутников принес девушке картофельную шаньгу; Володя отвернулся, и Валя догадывается, что он голоден, но разделить с ним шаньгу постеснялась. В другом вагоне Володя — это мы узнаем во втором рассказе — видит, как выбрасывают пустую банку от тушенки, но приказывает себе о ней не думать. «Уже не раз он имел случай убедиться, что такие бесплодные мысли не ведут ни к чему хорошему: недостойную зависть порождают эти мысли и жалость к себе, человек размагничивается и слабеет,— а Володя не хотел быть слабым...» (стр. 404). Это внутреннее задание — не быть слабым — реализуется героем на протяжении всего рассказа.

Пожилая проводница дала Володе чаю и сухарей, расспрашивает его. Отвечает Володя скупо: мать работает в сберкассе, отца нет, есть маленькая сестренка.

Приходит в купе молодая проводница — Зайчиком она называет Володю. И заливается мелким смехом. «Володя, опустив глаза, допивал чай. Он знал этот женский смех без причины и этот отчаянно блестящий женский взгляд. То же было у его матери» (стр. 406). Снова сопоставление. Но это только одна из функций трех коротких фраз. Интересны их емкость и много-

¹ В беседе с В. Пановой вскоре после опубликования «Вали» и «Володи» я выразил ей свое восхищение этими рассказами. Вера Федоровна спросила: «Какой вам больше нравится?» Я ответил: «Володя». — «А мне — «Валя». Давно уж я понял, что авторская оценка была справедливее моей, читательской. Я не обратил тогда должного внимания на своеобразие и глубину решения художественной задачи «Вали».

значность. Кроме сопоставления матери с проводницей, в них содержится косвенное указание на возраст Володи — он уже понимает значение блестящего взгляда и беспричинного смеха женщины, смущается этим, опускает глаза. Подтверждается привлекательность юности — он произвел впечатление и на скромную, застенчивую Валю, и на разбитную проводницу.

Психический склад, характеры героев двух рассказов противопоставлены: Валя только размышляет и наблюдает, не совершая ни одного поступка; Володя на протяжении всего рассказа принимает ответственные решения и действует, сообразуясь с ними. Активное мужское начало в облике Володи противопоставлено более пассивному, девическому складу Валиного душевного мира. Он, как и Валя, много думает, наблюдает, но это приводит его к решениям, а решениям — к поступкам. В «Вале» обозначены два душевных состояния героини — в начале и в конце войны. В «Володе» прослежено внутреннее развитие героя во времени — переход от детства к отрочеству и потом к юности в сложных условиях войны и семейного неблагополучия.

В построении рассказа характерные для прозы Пановой временные инверсии. Три первых эпизода — в том же поезде, в котором Валя возвращается в Ленинград; потом семь эпизодов посвящены предыстории Володиной поездки — обстоятельствам его жизни до войны и в эвакуации. Восемистрочная переходная глава возвращает читателей в поезд, и дальше идет последовательный во времени рассказ о первом дне Володи в Ленинграде (ему соответствуют последние главы «Вали», посвященные тому же дню).

Художественный замысел определил строй произведения, резко отличный от первого рассказа, несмотря на крепкие связи с ним, то явные, то едва заметные.

Пример скрытого сопоставления — во втором эпизоде. Эмоциональная значимость названия станции «Мга» в «Вале» соотносится с параллельными эмоциями Володи, но на этот раз развернутыми на материале нескольких звучаний — снова названий станций.

В первый день пути на душе у Володи тревожно — не высадят ли (он едет в Ленинград без пропуска и без билета).

«Нерусские названия у станций на этой дороге: «Кез, Чепца, Пибаньшур, Туктым [...]. А может, эти названия остались от племен, обитавших тут в глубокой древности? Как их: чудь, ме-

ря, мурома? ¹ [...] А из тех станций, что зовутся по-русски, у некоторых такие горькие, безотрадные имена: «Убыть, Безум [...]. Сколько горя должен был нахлебаться народ, думал Володя, чтобы назвать так свои поселения. Деревня Безум...»

И дальше на той же странице:

«— Балезино? — спросил кто-то за Володиной спиной.

Младшая проводница прокричала в ответ:

— Балезино! Балезино!

Поезд замедлял ход.

Так. Сейчас, значит, придет контролер. Придет контролер с документами (что он забрал их, мы знаем из рассказа «Валля». — А. И.) и скажет: «Слезай, приехали».

Володя в тревоге. Но контролер не пришел. И тогда то же название станции выразило смену эмоций: «Вспыхнув алмазами в морозных разводах на стекле, брызнул в глаза свет над станционной вывеской: Балезино» (стр. 405). Теперь в звуках названия слышится надежда. И правда, тут же светлеет на душе — проводницы заботливо устраивают Володю в своем купе, кормят его.

Мысли героя передаются или в авторском изложении, или в формах не собственно прямой речи, или, наконец, во внутренних монологах, четко отделенных от авторского слова. Тут нет и следа свободных переходов от авторского голоса к голосу героини, которые определяют своеобразие «Вали». Больше того: автор иногда вторгается в повествование со своей резко и определенно выраженной оценкой позиции действующего лица.

Володя живет с матерью. У отца теперь другая семья. Жена отца просит не сообщать ее сыну Олегу, что у него есть брат. «Она хотела бы, чтобы Олег услышал это от нее самой... в свое время». (Позже мы узнаем, что и через пять лет не наступило «свое время».) Мать испуганно и торопливо обещает за Володю, что он не проговорится, «как будто это желание мачехи, о котором давным-давно было известно и которое почему-то исполняли беспрекословно, не было желанием глупым, низким и глубоко возмутительным» (стр. 408). (Этой резкой характеристике противопоставлен позже портрет матери Олега, обнаруживающий ее интеллектуальность и умелое воспитание сына.)

Важный элемент поэтики Пановой — тщательность и разносторонность психологических мотивировок поведения героя.

¹ Не строкой ли А. Блока «Чудь начудила, да Меря намерила» (из стихотворения «Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться») наваяно это перечисление?

Здесь это проявилось особенно ясно в обозначении поводов, которые привели Володю к первому ответственному решению и его выполнению.

Летом Володя ездил со школой помогать колхозникам. Ему там понравилась Аленка, девушка из другой школы. Прощаясь перед возвращением в город, она сказала Володе вполголоса, опустив ресницы: «Придешь?»

«Он каждый день собирался пойти к ней, его звало и жгло [...]. После того «придешь» — какие должны быть слова! Из-под тех опущенных ресниц — какой должен вырваться свет! Чтоб сбылись неизвестные радостные обещания, данные в тот миг. Чтоб не уйти с отвратительным чувством разрушения и пустоты...

Ночные зовы были сильны, — он все-таки собрался» (стр. 411—412).

Но оказалось, что ему стали коротки штаны и рукава — Володя вырос. «Нельзя к ней в таком виде». Латышки, которые жили в одной комнате с Володей и его матерью, перестали ходить при нем полуодетыми и отгородили свою половину комнаты.

Все эти признаки перехода от отрочества к юности вызвали важные психологические последствия. Осознав возрастной перелом, Володя задумался не о новых правах и преимуществах, а о новой ответственности. Раскалывая дрова в сарае, Володя размышлял о том, что он втрое сильнее мамы, а она его кормит. Отец перестал им помогать, не отвечает на письма. «Хватит детства», — думал Володя, яростно набрасываясь с топором на полено».

Ситуация разработана безукоризненно. Каждый повод в отдельности недостаточен для крутого решения — его вызвала их совокупность. Увлечение Аленкой, интерес к нему девушки, «ночные зовы», отгородившиеся ширмой латышки — впечатления одного порядка. Другой ряд наблюдений и мыслей, связанный с первым: ужас до чего коротки стали штаны, он ходит чучелом, а рука у него теперь хоть небольшая, но крепкая, «мужская, подходящая рука», она может его прокормить и одеть.

Наблюдения и мысли приводят к решению, а решение порождает действие. «Октябрьским дождливым утром он отправился искать работу». Прошел курсы и поступил слесарем на военный завод. Завод был далеко от города, с матерью Володя долго не виделся.

Приехав на Первое мая, Володя застал у матери немолодого лысоватого капитана. На столе — водка, закуска. Вот тут Володя и увидел тот блеск глаз, услышал тот смех, которые припомнились ему в разговоре с молодой проводницей.

«У матери родилась девочка.

Капитан перестал появляться раньше, чем это случилось. К нему приехала жена. Она ходила на квартиру к матери и жаловалась квартирной хозяйке и соседям, и плакала, и все ополчились на мать, разрушительницу семьи».

А Володя не мог защитить мать. «Почем он знал, какими словами защищают в таких случаях? И как защищать, когда он тоже осудил ее в своем сердце — гораздо суровее осудил, чем эти простые женщины» (стр. 417—418).

Так возникает конфликт между нравственным чувством и нравственным долгом Володи. Он осуждает мать, но ей плохо, она беспомощна — значит, он обязан ей помочь. И снова от решения к действию у него путь прямой.

Психический склад своего героя Панова обозначает последовательно. У Володи ум не только ясный, но и практически трезвый. Выход один, решает он: нужно перевезти мать в Ленинград. Володя пишет отцу: мать больна, пришли ей вызов. Получает раздраженный ответ. Тогда он и решает ехать один, без пропуска, а потому и без билета, чтобы подготовить переезд матери.

Здесь снова сопоставляются позиции разных людей в сходных обстоятельствах. Родной отец не прислал Володе вызова, а у сироты Ромки, товарища по заводской работе, «в Ленинграде нашелся двоюродный дядька, он вызвал Ромку — бывают же такие двоюродные дядьки». Хороший человек помог, чтобы Володю отпустили с завода. Контролер поезда не высадив его.

Добрая готовность помочь — и знакомых людей и чужих — фон, на котором отчетливо выделяется бессердечие отца.

...Ленинград. Комната пуста, как сарай,— вся мебель исчезла. Но Ромка не подвел — о работе на заводе для Володи договорился, а жить пока предлагает у него. Идет Володя к отцу и думает: «Человек везет в поезде человека, у которого нет билета. Человек говорит человеку: «Живи у меня».

Это размышление — пролог к встрече с человеком, который ничего такого не говорит. Свидание тягостно для обоих.

Сходству внешности и манер противопоставлено резкое различие нравственных позиций отца и сына, понимания ими обоими морального долга. Володя требует помощи для мате-

ри — одному ему не справиться: от помощи для себя он отказывается.

Отец выходит из себя, он кричит:

«По какому закону я обязан расхлебывать кашу, которую она заварила, мы четырнадцать лет врозь, смешно!»

Что ответил Володя, пока остается неизвестным читателю. Начинается предпоследняя глава — и в ней появляется новое лицо: широко разработанный образ Олега, от которого так и осталось скрытым, что у него есть старший брат.

То, что второй герой рассказа, Олег, появляется только в предпоследней главе, в сущности, определяет структуру рассказа. До главы, где появляется Олег, сопоставлялись нравственные позиции действующих лиц. В двух последних главах предмет сопоставления иной: интеллектуальный облик братьев и условия их жизни. У Олега есть все, чего лишен Володя. Никаких материальных забот, внимательное, умелое воспитание. Способный, очевидно даже талантливый, с необъятным количеством самых разнообразных интересов, Олег не похож на Володю, но столь же привлекателен. «От многообразия интересов, от взволнованности и некоторой растерянности перед рассыпанными на его пути сокровищами он постоянно был нервно приподнят и глаза его возбужденно блестели, серые узкие, чуть раскосые глаза» (стр. 429).

Мать, «любящая без чувствительности, внимательная без назойливости, она старалась не упустить ничего, что должно было дать ему силу, знания, людское расположение». Олег пользовался полной свободой, имел свою комнату, его занятия и знакомые уважались.

Тут очевидное противопоставление детству Володи. Полной свободой он тоже пользовался, но был не опекаемым, а опекающим, на него легли заботы о себе и о матери. Волевой облик матери Олега противопоставлен облику Володиной матери, ее беспомощности и безответственности.

Войдя в соседнюю с кабинетом комнату, Олег услышал громкий разговор. Внимание мальчика задело, что кто-то чужой на «ты» с отцом, судит его и тот оправдывается.

Здесь автор повторяет несколько последних реплик отца и Володи, которые читатели уже знают. Повторение подчеркивает значительность разговора, в котором противопоставлены моральные принципы отца и его старшего сына. Разговор почти закончен. Автор оборвал его, когда отец кричал: «Но почему я должен?! Смешно!»

И тогда Олег слышит ответ Володи, которого читатели еще не знали:

«— Вот — потому что тебе смешно, а ей не смешно, вот потому ты и обьяван! — сказал молодой резко [...] — Когда позвонить тебе? — спросил молодой.

— У нас сегодня что? — спросил отец покорно. — Позвони в пятницу» (стр. 432).

Олег понял, что у него есть брат. И когда Володя ушел, задает отцу прямой вопрос. А прямого ответа не получает — отец кричит гневно и бестолково: «До всего дело...»

Начинается последняя глава рассказа. Олег выскочил на улицу, догнал Володю. Братья знакомятся. Володя сдержанно-доброжелателен. Олег, как всегда, возбужден.

Они обсуждают и оба не могут понять, зачем от Олега скрывали существование брата. «Оберегают наши юные души? Или боятся нашего осуждения?» — спрашивает Олег. Володю-то ни от чего не оберегали. Но словом «наши» Олег как бы объединяет себя с братом и признает их общее право судить родителей — мать Олега и отца обоих — за сокрытие истины, за ложь. Их обделили. Володя с этим согласен. Нет различия в нравственной позиции юношей.

У ворот Кировского завода ждет Ромка. И с ним Володя скрывается в заводских воротах. Уходит не только от брата — тут с ним прощаются и читатели.

«Косо летел мелкий снег, как белый дым». Володя ушел из рассказа, как Сережа из посвященной ему повести. Помните последние слова той книги. «Сверкающий снег мчится в окошечке прямо на Сережу». Сейчас он летит на Олега.

Идет по проспекту Ленинграда странный мальчик. «Он сочинял стихи на ходу, желая увековечить любимый город, не считая, что любимый город достаточно увековечен в стихах [...]. Но почему знать — а вдруг он действительно увековечит любимый город в своих стихах! Вдруг ему это удастся, как еще никому не удавалось! Почему знать, кому что удастся из этих мальчишек и девчонок; из кого что получится. Почему знать, почему знать...»

Так кончается рассказ. Упоминание о девчонках — еще одно звено, связывающее «Володю» с «Валей».

Но мы ведь сейчас обнаружили намек и на другую связь — с повестью «Сережа». Конечно, только мчащегося снега было бы недостаточно для сопоставления. Но сравним мечты Сережи с характеристикой интересов Олега.

Сереза:

«[...] Он веровал без колебаний, что ему предстоит все на свете, что только бывает вообще, — в том числе предстояло каниганство и Гоголулу. Он веровал в это так же, как в то, что никогда не умрет. Все будет перепробовано, все изведено в жизни, не имеющей конца».

Олег:

«Его интересовали науки: биология, физика, география. Особенно все касающееся космоса, межпланетных сообщений, овладения пространством поэтически волновало его до спазм в горле [...].

Так же занимала его литература, и сама по себе и все связанные с ней споры, все события этой сложной сферы. Он писал стихи, рассказы, пьесы и полагал, что при любых обстоятельствах, какую бы ни избрал профессию, он будет одновременно и писателем [...].

Если соединить это все и еще многое, до чего он пока не подумался, и всему этому посвятить жизнь, — может быть, этого и хватит Олегу Якубовскому».

Мечты Серези в пору, когда кончалось младенчество и начался для него новый этап детства, — богатый наблюдениями и множеством раздумий, соотносится с жизненным планом Олега, вступившего в пору отрочества. Та же воодушевленность необъятными возможностями жизни, которой не видно конца, — у Серези спокойно-уверенная, но детски фантастическая, у Олега, в соответствии с возрастом и характером, взволнованная, нервно-приподнятая и фантастичная не по характеру замыслов (каждый из них реален), а по объему.

Может быть, эта соотнесенность между жизненными планами малыша и юноши не преднамеренна, но объективно она существует и выражает общие черты, которые нашла В. Панова в представлениях шестилетнего и четырнадцатилетнего о необозримых возможностях будущего. Повесть «Сереза» и оба рассказа открыты в будущее, судьбы героев только начинаются. Все — в пути. Сереза едет в Холмогоры, Володя входит в заводские ворота, с Олегом мы расстались на «бесконечном, взвихренном, мчащемся проспекте», Валя говорит: «Я еду! Буду ехать всю жизнь...»

«Валя» и «Володя» начинаются в Ленинграде в первый месяц войны и кончаются в первый день возвращения их героев в Ленинград. И Валя и Володя вступают в новый этап жизни:

Валя, очевидно, пойдет на фабрику, где работала ее мать, как Володя — на Кировский завод, где работает его друг.

Валя возвращается сиротой, отец и мать погибли. На ее попечении сестренка. А Володя при жизни родителей сирота. На его попечении мать. Тут опять скрытое сопоставление.

Володя уходит из рассказа со сложившимся характером, почти взрослым человеком, привлекательным для всех, с кем он встречался. С Володей сопоставлен Олег, одаренный, открытый всему, что может обогатить его интеллект, весь в порыве. Ни характера, ни определившихся стремлений еще нет.

Предмет художественного изображения в «Вале» — два состояния внутренней жизни героини с четырехлетним временным разрывом между ними и характеристика «потока» уезжающих в эвакуацию и возвращающихся в Ленинград.

В «Володе» предмет художественного изображения — формирование характера, движение во времени внутренней жизни героя как раз в те годы, которые проходят между первой и второй частью «Вали».

В рассказах очень ясно проявились две характерные для всего творчества Пановой особенности ее поэтики, о которых я упоминал в начале статьи: метод изображения «потока», выделения из «потока» героев (в «Вале») и метод художественного исследования характеров, нравственных позиций героев способом явных и скрытых сопоставлений (в «Володе»).

О Г Л А В Л Е Н И Е

ПРИШВИН — ДЕТЯМ	3
ПАУСТОВСКИЙ — ПЕЙЗАЖИСТ	45
ПОВЕСТИ НИКОЛАЯ ДУБОВА	107
ПАНОВА — О ДЕТСТВЕ И ЮНОСТИ	173

Александр Ивич

ПРИРОДА. ДЕТИ

Ответственный редактор
Л. И. Гаврилова
Художественный редактор
В. А. Горячева
Технический редактор
Е. М. Захарова

Корректоры

Л. И. Дмитриук и Э. Н. Сизова

Сдано в набор 18/X 1974 г. Подписано к печати 18/VI 1975 г. Формат 60×84¹/₁₆. Бум. типогр. № 2. Печ. л. 14. Усл. печ. л. 13,02. Уч.-изд. л. 12,92. Тираж 50 000 экз. А03863. Заказ № 3610. Цена 68 коп. Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Детская литература». Москва, Центр, М. Черкасский пер., 1. Ордена Трудового Красного Знамени фабрика «Детская книга» № 1 Рославполиграфпрома Государственного комитета Совета Министров РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, Сушеvский вал, 49.

Ивич А.

И 17 Природа. Дети. Очерки. Оформл. Ю. Жигалова.
М., «Дет. лит.», 1975.

223 с.

Очерки творчества советских писателей М. Пришвина, К. Паустовского, Н. Дубова, В. Пановой.





633001